

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
DOUTORADO EM PSICOLOGIA

Renato Aurelio Pereira Coelho

O peso das guitarras e uma outra imagem do rock

Niterói/RJ
2017

Renato Aurélio Pereira Coelho

O peso das guitarras e uma outra imagem do rock

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Psicologia da Universidade Federal Fluminense – UFF, como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Psicologia, Linha de Pesquisa: Subjetividade, Política e Exclusão Social.

Orientador: Leonardo Pinto de Almeida

Niterói/RJ
Outubro/2017

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C672 Coelho, Renato Aurelio Pereira.
O peso das guitarras e uma outra imagem do Rock / Renato Aurelio
Pereira Coelho. – 2017.
114 f.
Orientadora: Leonardo Pinto de Almeida.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de
Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2017.
Bibliografia: f. 111–114.

1. Rock. 2. Música. 3. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 4.
Dylan, Bob, 1941. I. Almeida, Leonardo Pinto de. II. Universidade
Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III.
Título.

Para o meu irmão, Osvaldo Luís (in memoriam), que me ensinou a viajar pelo espaço da música e, ainda em momentos intensos, se encontra nas linhas e melodias de muitas canções.

Para meus pais, Osvaldo Torres e Marlene Pereira (in memoriam), pelas oportunidades e dedicação.

Aos meus grandes amores Tatiana e Victor.

AGRADECIMENTOS

Este caminho que foi realizado não seria possível sem a ajuda e a colaboração do outro. São rostos, gestos e acolhimentos que fazem parte da construção de meu corpo e, sem precisar diferenciar, de minha memória. Os olhares aqui relacionados marcaram meu corpo.

Agradeço à minha amiga e esposa Tatiana pela companhia, apoio, cobrança, dedicação e carinho para que eu pudesse realizar essa pesquisa. Foram momentos de paciência e tensão, mas principalmente, de uma atenção que só posso agradecer com o sorriso de estarmos nessa busca juntos. Obrigado. Tatiana sabe construir e compartilhar sonhos.

Ao meu filho Victor, o homem mais importante e que mais amo em minha vida. Foram momentos em que viagens e passeios foram deixados de lado, mas que esse rapaz soube esperar. Ele é a melhor coisa que já realizei. Te amo filho.

A CAPES, pelos auxílios concedidos, pois sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

A Rita e ao Departamento de Psicologia da UFF pela grande ajuda sempre.

Ao Professor Leonardo Pinto de Almeida, pela oportunidade e acolhimento do projeto inicial. Foram importantes momentos juntos desde o mestrado. Obrigado.

Aos Professores Rômulo Matteoni e Alessandro Gemino pela participação na banca examinadora.

Ao Professor Helder Muniz, que, desde o início dessa pesquisa, participou direta ou indiretamente, em diferentes encontros nas disciplinas que administrou. Helder sabe acolher e criticar de uma forma tão forte que nos faz pensar. Muito obrigado.

É com muito carinho e amor que agradeço a Marcelo Santana Ferreira. São dezessete anos de amizade e de um conforto que eu não encontro palavras. Admiro o professor Marcelo como o profissional que ele é, mas principalmente, pelo sorriso e por sempre buscar valorizar aquilo que realizamos. Muito obrigado por todo o afeto que compartilhou. Obrigado por participar de meus sonhos. E muito obrigado pelos sorrisos e abraços.

Agradeço a Iléia Santos, que preparava meus almoços e meus descansos.

Agradeço a Nathália Marins pela leitura atenta e por suas correções. É uma ex-aluna que venceu.

As minhas irmãs, sobrinhas e sobrinhos. Amo vocês.

A Allan Soria, pelos inúmeros debates sobre o rock. Esse não somente conhece a história da música, mas também é compositor e um excelente músico. Obrigado por partilhar.

A todos que participaram direta e indiretamente dessa pesquisa, meu muito obrigado.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo discutir fragmentos da história cultural do rock em sua relação de emergência no decorrer dos anos 60. Diante dos movimentos sociais e culturais que transformaram a vida dos jovens da época, o rock foi um dos estilos musicais que embalou toda uma juventude e, principalmente, uma forte indústria. Iniciamos pelo contexto de seu nascimento das fusões de diferentes estilos musicais como o folk, o country e o blues. Para a sua consolidação, apresentamos a importância de Bob Dylan que, com suas canções, convocava os jovens a realizarem uma luta, sem garantias, contra o conservadorismo reinante na época. Eric Clapton e Jimi Hendrix são abordados para discutir a importância do desenvolvimento da tecnologia relacionada à guitarra. Se existe um instrumento que representa a força do rock, esse instrumento é a guitarra. A tecnologia e novas técnicas criaram uma nova realidade no campo musical. E é no pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche que buscamos a fundamentação teórica para sustentar as ideias discutidas. A música, para Nietzsche, está inscrita nas problematizações que este pensador realiza acerca da filosofia moderna, principalmente no que se refere às concepções de sujeito do conhecimento, sua autonomia, liberdade e criação. Ela é um dispositivo que afeta o ouvinte para uma abertura na forma de pensar. Ele pensava, ainda no século XIX, que um dia haveria um tempo em que não seríamos mais doutrinados como no rebanho. E a vida, sem a potência da música, seria um erro.

Palavras-chave: Nietzsche, música, Bob Dylan, Eric Clapton, Jimi Hendrix, tecnologia, afirmação da vida.

ABSTRACT

The purpose of this research is to discuss the fragments of rock's cultural history, regarding its emergence during the 60s. Faced with the social and cultural movements, the young generation of that time had their lives changed and were swayed to the rhythm of rock music, which was yet, a strong existing industry. Starting by its origin context, it was a mixture of other music styles such as folk, country and blues. We also must point out the relevance of Bob Dylan, whose lyrics invited the youth, back at that time, to an unsecured fight against the prevailing conservatism. Eric Clapton and Jimi Hendrix are brought to this study to discuss the importance of the strongest rock musical instrument – the electric guitar and the technological development attached to it, which made it possible to create, along with new techniques, an even newer reality in the music field. The theoretical background is based on Friedrich Nietzsche, a German philosopher, to support the ideas here discussed. Music is an element that influences a significant part of Nietzsche's questionings regarding the modern Philosophy, chiefly concerning the being's capacity of learning, their autonomy, liberty and creating. It is also an eye-opening mechanism that allows the listener to think wider. Nietzsche believed, still in the 19th century, that there would be a time in which we would no longer be educated as in a herd, and that life spared from music, would be a mistake.

Keywords: Nietzsche, music, Bob Dylan, Eric Clapton, Jimi Hendrix, technology, life assurance.

SUMÁRIO

Cap. 1: Introdução.....	09
Cap. 2: O dispositivo da música em Nietzsche.....	16
2.1 – A metafísica socrático-platônica.....	16
2.2 – A música no “Nascimento da tragédia”.....	19
2.3 – Música e vida a partir de “Humano, demasiadamente Humano”.....	30
2.4 - Uma criação musical que afirme a vida.....	37
Cap. 3 - Lentes do rock o contexto de sua emergência.....	39
3.1 – Uma raiz negra.....	41
3.2 – A música Folk e o Country.....	46
3.3 – Uma alteração no público, uma mudança na indústria.....	48
3.4 – O rock and roll: emerge uma outra emoção.....	53
Cap. 4 - Bob Dylan o pulso de muitas gerações.....	57
4.1 – Folk e a música de protesto: A arte como arma.....	57
4.2 - O herdeiro e uma outra visão para a música.....	61
4.3 – Por uma outra estrada.....	68
Cap. 5 - O movimento das guitarras e uma outra forma de expressar a música.....	81
5.1 – Um novo instrumento, uma nova tecnologia, uma outra realidade.....	81
5.1.1 – Les Paul e as guitarras maciças.....	84
5.1.2 – Leo Fender: o instrumento eletrificado.....	85
5.1.3 – A recepção no mercado.....	87
5.2 – Clapton.....	89
5.3 – A experiência de Jimi Hendrix.....	94
5.3.1 – Hendrix e a outra forma de tocar.....	106
Cap. 6 - Considerações Finais.....	109
Cap.7 – Referências Bibliográficas.....	111

1 – Introdução.

Numa caixa de fita K7, do meu irmão Oswaldo Luiz Pereira Coelho, encontrávamos uma coletânea de canções que ele montou. Nessa sua pequena coleção ouvíamos Rick Wakeman, Pink Floyd, Gênesis, Bob Dylan, Simon and Garfunkel, Eric Clapton, Cat Stevens, The Who, Jimi Hendrix, dentre tantos outros.

Eles povoavam a atmosfera normalmente quando entrávamos no carro para algum passeio. O que hoje fazemos de forma simples e rápida numa mídia, ou no pen drive, colocando inúmeras músicas para elas estarem a nossa disposição, nos anos 70 do século passado, selecionar uma canção no disco de vinil, pausar o gravador, mudar de faixa ou de disco, voltar a gravar, era uma outra forma de vivência que possuíamos com a tecnologia da época. Demandava tempo, paciência e, ao mesmo tempo, uma delicadeza para que, entre as músicas, não houvesse uma brusca interrupção. Esse fato era quase impossível de evitar. As interrupções eram bruscas. Entretanto, ouvir uma música que fosse gravada numa fita, era uma outra forma de experimentar o tempo, a vigem, o passeio.

O meu irmão, 15 anos mais velho, teve uma certa facilidade que, para a época, era difícil de encontrar. O meu pai era da Marinha Mercante e tinha a oportunidade de trazer do estrangeiro os discos que, por aqui, eram raros ou demoravam a chegar. Ainda lembro quando eu ficava horas ouvindo a música Arthur e Guinevere, de Rick Wakeman, segurando a capa do disco, que possuía uma espada fincada num objeto de ferro, com um selo acima. No interior do disco encontrávamos uma batalha entre cavaleiros medievais. A música me levava àquelas batalhas. Arthur e Guinevere, para a criança que eu era na época, foram às músicas mais grandiosas e emocionantes que eu lembro. Era tão intensa que parecia que eu fazia parte daquelas batalhas. Não se tratava de, como poderia acontecer hoje, de racionalizar sobre os efeitos da música, mas, apenas, elas faziam com que uma criança sonhasse com aqueles momentos e se lançasse para as imagens do disco. Sem contar que não entendia o significado das palavras em inglês. Era apenas alguém em contato com a música. Aquelas canções tocavam de alguma forma aquela criança que as ouvia.

Quando íamos viajar para um lugar mais longe, as fitas de meu irmão davam o clima do carro. E, com certeza, eu queria ir nesse carro. Num primeiro momento, o que gostava de ouvir eram as músicas, pois não estava preocupado, ou não tinha idade

suficiente para identificar os cantores. Isso só foi acontecendo com o tempo. Inúmeras vezes meu irmão explicava sobre as bandas, os músicos e algumas histórias relacionadas a certas canções. Não lembro se eu entendia de imediato o que ele estava falando, mas o que não me sai da memória é que uma forte vontade de aprender aquilo foi acontecendo. A música começou a povoar a minha vida. Não apenas como ouvinte, mas queria aprender a tocar um instrumento. Aprender a tocar uma música emergiu de uma mistura do que ouvia, imaginava e, principalmente, das histórias que ele contava.

O meu primeiro violão, na verdade, não era meu, mas do meu irmão. Ele nunca aprendeu a tocar. Anos depois descobri que era um Fender, que meu pai trouxera de fora, mas que, na época, essa relação não fazia muito sentido. Era apenas um violão que não era usado.

É interessante observar que Bob Dylan comenta em “Crônicas”, que quando estamos iniciando a nossa relação com o instrumento, ele é ainda algo estranho ao nosso corpo. Parece que é algo muito distante de tudo aquilo que ouvimos, ou sentimos nas músicas. E esse início é assim. Existe uma separação do corpo com o instrumento. Ele é um objeto estranho e, ainda lembro a sensação de que não conseguiria realizar uma música sequer. Demanda tempo para que, por meio de uma prática diária e uma dedicação intensa da técnica musical, o instrumento comece a marcar o seu corpo. Para que ele comece ser uma extensão, como se fosse um órgão.

Entretanto, o que me interessava tocar não era qualquer música, mas aquilo que ouvia nas fitas que meu irmão preparava. Principalmente, o que despertou algo em mim: a paixão que ele nutria por Dylan. Ele sempre repetia que ele não era um músico qualquer, que não podia ser comparado com outros e que mudou uma época. E essas palavras reverberaram em mim. Hoje entendo o que ele queria apresentar. Bob Dylan mudou toda uma época e transformou toda uma geração posterior de músicos, compositores e cantores. As suas músicas e composições são gravadas por diferentes artistas de estilos musicais diversos. Ele incomodou a geração folk, mas abriu novas estradas a partir de seu encontro com o rock.

Bob Dylan era um cantor com uma voz estranha, que beirava o desafinado. Sua música parecia simples, com ênfase no violão e numa gaita. Mas ela ainda tem um ar de passeio e viagens. Hoje posso afirmar que a voz do meu irmão cantando e contando as histórias, a sua paixão pela música e a ênfase que colocava nesses momentos, com certeza foram fatores que ampliaram os efeitos da música sobre minhas vontades. Ele fazia com que elas tivessem uma força que eu, ainda pequeno, não conseguia encontrar

com facilidade em outros artistas que ouvia. A não ser as canções Guinevere de Rick Wakeman e The Box de Simon and Garfunkel. Essas também eram as mais esperadas. Mas Blowin in The Wind era um momento intenso.

Essas músicas estavam relacionadas, então, ao tempo de pura intensidade. Costumava ouvir músicas infantis, mas, talvez por possuir irmãos mais velhos, que ouviam outros estilos musicais, essa fase de gostar daquilo que era produzido para criança durou pouco. É lógico que existiam músicos e cantores tão importantes quanto Bob Dylan. Entretanto, eles não estavam à altura das fitas K7s que criaram a atmosfera daquilo que imaginava quando ouvia aquelas canções. Queria tocar aquilo que ouvia.

Eu tinha treze anos quando comecei a ter aulas com um primo que estudava numa conceituada escola de música – Musiarte – que ficava em Copacabana. Ele tinha as aulas e as repassava para mim. Foi o início de minha dedicação para aprender a tocar um instrumento. Era constante. As aulas de repetição nos deixavam exaustos, ao ponto do corpo doer. Aprender um instrumento, com dedicação mesmo, não é fácil.

Numa das críticas que Nietzsche elabora com relação ao pensamento estético sobre a música em Schopenhauer é que, para ele, existia uma criatividade que beira o gênio. Para esse pensador, ao compor uma música ou a executar-la, estamos em contato com uma força que é primordial, com aquilo que faz a leitura do mundo (NITZSCHE, 2005, p. 165).

Para Nietzsche, entretanto, estamos distantes dessa genialidade prévia caso não exista esforço e dedicação. Música requer disciplina, repetição e principalmente um domínio do instrumento até que ele comece a fazer parte de seu corpo. É importante destacarmos que estamos tratando da vivência dos que querem e possuem a pretensão de serem músicos. Não estamos nesse momento tratando da experiência do ouvinte, pois esta está numa outra relação. A música, na minha vida, e principalmente a paixão pelos anos 60 do século passado, emergiu de uma relação de ouvinte com meu irmão e, aos poucos, foi se ampliando e sendo envolvida pela paixão pelo instrumento.

O movimento romântico destaca que a música é paixão, e que essa paixão não é a mesma quando ouvimos ou tocamos uma música. E, por mais que Nietzsche critique essa visão, a relação que tenho com determinadas canções faz com que eu não acolha essa crítica de Nietzsche. Não consigo abandonar os sentimentos que ficam na memória diante de uma música quando ela é executada, ou, principalmente, quando estou tocando. É importante destacar que não se trata dos mesmos sentimentos, nem das mesmas emoções. Elas são abertas e vibram de forma diferente em nosso corpo. Se a

produção musical é sintoma da corporeidade daquele que a compõe, é exatamente por isso que podemos pensar que existe uma semelhança funcional entre música e aquilo que se passa no corpo. E se não há uma separação dessa força idealizadora quando a música tem a possibilidade de afetar, não há também uma visão de que se deva desvalorizar o efeito – que Nietzsche colocaria como decadente – sobre o corpo. Aquilo que experimento ao contato com a música, não pode ser orientado anteriormente a vivência. E a questão de ser uma forma decadente ou não, não pode ser uma expectativa anterior ao momento da sua elaboração. A música é criada do corpo que pensa, como afirma Nietzsche, mas ela afeta esse mesmo corpo. Nesse ponto, as observações de Schopenhauer de que, quando executadas, ou quando se compõe uma linha sequencial de música, existe, nessa linha e nessa música, um corpo, já podemos entender que música e corpo é uma relação estética importante. A diferença fundamental com Nietzsche é que, para este, o corpo não é idealizado, mas um fio condutor psicofísico e de força criadora, como destaca Dias (2011, p. 49).

A música, então, começou a fazer parte da minha formação, não pelas imagens fortes e midiáticas que encontramos em diferentes veículos de comunicação na atualidade. Ela foi sendo incorporada de forma que ainda tínhamos tempo para conviver com um álbum de um artista, com o cuidado em coloca-lo no aparelho e principalmente, com a delicadeza de não utilizarmos de uma determinada força para inserirmos o braço do aparelho de som, com uma fina agulha na ponta, para que ela não arranhasse o disco. Era um outra vivência. Ouvir um vinil era trabalhar com uma delicadeza para que não estragasse o disco. A tecnologia mudou e criou novas realidades.

A partir do momento em que comecei a estudar música, um outro mundo se abriu. Já não se tratava mais das canções das fitas K7s de meu irmão. Éramos obrigados a escutar e a tocar todo e qualquer tipo de música. Foi nesse momento que outros músicos se destacaram na minha vida. Era um mundo novo que reverberava em mim.

Uma das primeiras coisas que aprendi foi que o músico, não pode, para aprender a tocar um instrumento, se fechar num único estilo. O ouvinte tem essa característica, pois ele pode se fechar numa questão do gosto e, a partir de então, destacar que o que não lhe agrada, não é importante. Mas, aqueles que pretendem estudar música, não.

Temos que escutar muitos estilos. Não importa qual. E, exatamente por não se fechar num único estilo, que a música se amplia. Quando um músico se orienta ou se limita a uma forma de tocar ou se fecha a um estilo musical normalmente ele não se

prepara para a liberdade que a música oferece. Música não se limita apenas a um estilo pessoal.

E foi estudando música que descobri, entre tantos músicos, os dois guitarristas que apresentei nessa pesquisa. Já os havia ouvido, logicamente. Mas aprender a executar os solos que eles desenvolviam, era um desafio. Uma das coisas que posso destacar dessa pesquisa e que marcou uma outra postura diante de estilos musicais foi observar a importância do blues para Eric Clapton e Jimi Hendrix. Quando estudava música, não dava importância ao blues. Mas ouvindo as músicas e assistindo aos vídeos para a elaboração da pesquisa, alguma coisa mudou a perspectiva diante desse gênero musical. É interessante destacar que, por mais que existam as classificações que enquadram os músicos em determinados estilos, Hendrix e Clapton afirmam que tocavam blues. É importante essa colocação em função de observarmos que o rock não é um estilo musical fechado. Ele passou pela mistura de diferentes recortes para chegar num momento de mais abertura. E essa abertura suporta diversas relações. É ainda mais importante destacar que, por mais que tenha me dedicado intensamente a estudar música, essas imagens de tocar como Hendrix e Clapton são inalcançáveis.

Com o tempo, a busca por ser músico ficou de lado. Ela se tornou apenas os momentos de prazer, de poder sentar e ouvir, como também de poder tocar o meu instrumento de vez em quando. A tecnologia de hoje permite que se realize uma variedade de combinações sonoras que são incríveis. É uma tecnologia que cria sempre uma nova realidade.

E buscar uma nova realidade foi o que aconteceu na efervescência dos anos 60 do século XX. Músicos começaram a experimentar novos instrumentos no rock e novas tecnologias. A tecnologia da época era muito rudimentar se comparada com a atual. Mas foi naquela época que Bob Dylan eletrificou a sua música e, a partir de então, trouxe, num determinado momento, problemas com o seu público. A eletrificação para Dylan não foi vista como uma criação, mas como uma traição ao movimento folk. Mas Dylan seguiu a sua estrada e é uma referência de força e criação. Ele ultrapassa esse momento em que flerta com o rock. Em suas canções, Dylan elabora um chamado para que os jovens da época se libertassem do conservadorismo da época e buscassem suas próprias respostas. Sem ter um norte como orientação. Era o momento de criar.

Por outro lado, Hendrix afirma que sentava literalmente com os engenheiros de som para poder realizar novas formas de executar seus solos. Ele afirma que os estúdios londrinos eram melhores, pois os engenheiros ficavam empolgados com cada tentativa

de construir um novo elemento sonoro diferente, fato que não acontecia em estúdios estadunidenses. O movimento da música em Londres era visto como mais arrojado do que na cena estadunidense. E Hendrix conseguiu. Elevou a música com solos que, até hoje, são referências para inúmeros músicos. Se há uma nova forma de se relacionar com a guitarra, foi posterior a relação que Hendrix mantinha entre corpo, instrumento, música e interpretação.

O que podemos observar, então, é que a experimentação musical no rock não incluiu apenas o uso inovador de novos instrumentos, mas também – e fundamentalmente – a exploração do desenvolvimento da tecnologia de estúdio que permitiu novas criações. A expansão do formato do rock seguiu, então, em ciclos que se alternavam em momentos de pequenos trios a apresentações de tecnologia cada vez mais complexas. O Cream e o Experience, por exemplo, criaram um público que buscava nas apresentações das bandas, longuíssimos solos e improvisos de guitarra. É o momento de busca de outras formas de experimentação com a música.

O rock não pode, então, ser ignorado. Ele resiste. Ele possui significações que extrapolam definições precisas. Ora rebelde e revolucionário, ora conformista e conservador, ainda é um estilo musical que empolga os ouvintes, plateias e músicos. Ele pertence a nossa vida, não importando como as pessoas encarem a música. As revoluções e misturas dos anos 60 trouxeram transformações que marcaram as mudanças desse estilo musical até a atualidade. Ele segue seu caminho. Cada vez mais, músicos, artistas e compositores transformam um pouco mais o rock, realizando outras experimentações. A música nos abre a novas vivências.

Numa carta a Peter Gast em 15 de janeiro de 1889, Nietzsche afirma:

A música me transmite hoje sensações como nunca senti antes. Ela me libera de mim mesmo. Ela me separa de mim mesmo. Como se eu me olhasse, como se eu me percebesse de muito longe. Ao mesmo tempo ela me fortalece. E sempre após uma noite musical a minha manhã transborda de ideias e pensamentos corajosos. É como se eu estivesse mergulhado no elemento mais natural. A vida sem a música é simplesmente um erro, uma tarefa cansativa no exílio. (NIETZSCHE apud DIAS, 1994, p. 135).

É esse transbordamento que a música entra na filosofia e no pensamento de Nietzsche. Ela está inscrita nas problematizações que o filósofo realiza acerca da filosofia moderna, principalmente no que se refere às concepções de sujeito do

conhecimento, sua autonomia, liberdade e criação. Ela é um dispositivo que afeta o ouvinte para uma abertura na forma de pensar.

Mas não somente isso. Por mais que ele tenha combatido o idealismo, a música não escapa a essas manifestações. Cada acorde, cada momento em que nos encontramos com a música, são momentos e vivências diferentes. Elas não são pré-determinadas. Nietzsche buscou essa música afirmativa da vida, onde o corpo cria e é criado, afeta e é afetado ao mesmo tempo. Em que a música emociona e transforma.

As fitas de meu irmão não existem mais. Elas ficaram num passado em algum lugar. O meu irmão também não existe mais. Ele ficou pelo caminho da estrada aos 35 anos de idade. Entretanto, em determinados momentos, a sua imagem retorna na força de certas canções. O que ficou foi à memória doce de um rapaz que inspirou o outro mais jovem a amar a música.

2 – O dispositivo da música em Nietzsche.

Eu prometo uma época trágica: a arte mais elevada de dizer-sim à vida, a tragédia, haverá de voltar a renascer, quando a humanidade tiver atrás de si a consciência das guerras mais duras, mais necessárias, sem sofrer por causa disso... (NIETZSCHE, 2014, p. 87).

É um consenso entre os mais diferentes comentadores do pensamento de Friedrich Nietzsche (1844-1900), que a música possui um importante papel na sua filosofia e na sua vida. É verdade, também, que ela não foi à única arte pelo qual ele se interessou. No seu livro “O nascimento da Tragédia”, diferentes passagens acerca de outras artes, como a pintura, arquitetura, teatro e dança são tematizadas. Entretanto, em sua primeira crítica à tradição metafísica, é a arte, e especificamente a música, que lhe serve como instrumento de combate.

E é importante destacarmos também, que no pensamento filosófico de Nietzsche, a concepção de música não permanece a mesma. Ele não faz da música um objeto estático, fixo e sem variações. A questão para Nietzsche não é entrar no jogo metafísico da definição da música e, com isso, buscar o seu significado mais preciso. Mesmo que, num primeiro momento – e influenciado pelo movimento Romântico –, esse caminho tenha sido o escolhido, no processo de elaboração de seu pensamento, ele se afasta. Entretanto, a música não deixará de ser um rastro de movimento e, principalmente, como veremos, movimento de pensamento e experimentação.

Em seu pensamento, a música está inscrita nas problematizações que Nietzsche realiza acerca da filosofia moderna, principalmente no que se refere às concepções de sujeito do conhecimento, sua autonomia, liberdade e criação. Ela é um dispositivo que afeta o ouvinte para uma abertura na forma de pensar.

2.1 – A metafísica socrático-platônica.

É em seu livro “O Nascimento da Tragédia” que Nietzsche inicia uma forma de pensar que coloca em questão o racionalismo socrático-platônico. Diante de uma filosofia que estabeleceu os parâmetros metafísicos para o pensamento filosófico ocidental, Nietzsche se posiciona contra essa forma de pensar. Para esse pensador, o que conhecemos como ciência moderna é, na verdade, o desdobramento do racionalismo desenvolvido por Platão.

Nietzsche denuncia o pensamento platônico como sendo o modelo da metafísica, que se fundamenta numa concepção dualista do universo. A metafísica estabelece que a realidade é formada por duas esferas opostas e distintas. O mundo verdadeiro é somente o que está no domínio das ideias perfeitas, o domínio *ideal*. Neste se encontra o plano da realidade perfeita, que é o plano das essências. É aquilo que, em toda e qualquer possibilidade do fenômeno é o que constitui sua pura forma ou conceito.

Para Platão, quando destacamos a *humanidade* de algo, por exemplo, estamos apontando para a essência de cada ser humano em particular. Da mesma forma que em cada figura de um triângulo, seja traçado por um lápis num papel ou numa forma geométrica qualquer, hoje e sempre, se destaca a sua triangularidade, essa essência que determina aquilo que o triângulo é. Dessa forma, Platão destaca que todo o homem concreto é limitado e possui assim um fim. Entretanto, enquanto essência, a sua humanidade é uma entidade intelectual que em nada se altera diante dos inúmeros homens singulares. (GIACOIA JUNIOR, 2000, p. 22).

Todas as ideias são formas puras e possuem sua organização na ideia central do Bem. Para Platão, esse é a causa produtora de todas as outras ideias que são as formas gerais do universo. As ideias não são acessíveis aos nossos órgãos dos sentidos, pois elas são incorpóreas e invisíveis – o que significa dizer justamente que não está na própria matéria a sua razão de inteligibilidade. Elas são reais, eternas, imutáveis e sempre idênticas a si mesmas, escapando então à corrosão do tempo e do espaço.

Essa dinâmica é que faz com que os objetos físicos se tornem perecíveis. As ideias, assim, são os modelos a partir dos quais todas as coisas materiais são apenas uma cópia imperfeita e entregue a transitoriedade. Por serem as responsáveis pela realidade de todo real, foram, pela tradição filosófica, transformada na realidade inteligível. (NIETZSCHE, 1996, p. 19).

O mundo real platônico – o mundo das ideias ou das formas perfeitas – contrapõe então a realidade sensível e aparente. Esse mundo ligado diretamente aos nossos sentidos, a nossa percepção, é o mundo de nossa experiência ordinária, que para

Platão, se constitui de coisas imperfeitas e completamente deficitárias. O homem vive assim numa relação constante com apenas os simulacros das formas puras e das ideias perfeitas, perfeitas, sem alcançá-las. Estas, sim, são os originais ou os modelos que toda realidade empírica, sensível, constitui como uma cópia imperfeita e corruptível. É a essa realidade degradada, sujeita às condições do espaço e do tempo, que pertence nossa existência terrena e corporal. (NIETZSCHE, 1996, p. 19)

A nossa alma, para Platão, é racional. Entretanto, ela está encarcerada em nosso corpo e, por isso mesmo, é induzida ao erro e ao engano por estar sendo guiada pelos sentidos. Estes nos arrastam por caminhos de plena aparência. Esses caminhos nos desviam da possibilidade de contemplarmos as formas puras. Mas é exatamente por ser racional que a alma, aos poucos, vai contemplando as precárias formas do mundo sensível e, assim, ela vai lembrando-se das verdadeiras formas eternas. É essa possibilidade que faz com que o homem participe precariamente do mundo inteligível (NIETZSCHE, 1996, p. 20).

Conhecer seria então lembrar e reconhecer na precariedade das coisas do mundo as marcas das formas perfeitas. Para Platão, antes da alma se encontrar aprisionada em nosso corpo, ela contemplava o verdadeiro mundo perfeito das ideias. Essa condição de reminiscência sustenta a hipótese da existência do mundo das formas ideais que compõem o real. E mais ainda, aponta para a preexistência da alma em relação ao corpo e, por isso mesmo, de sua incorruptibilidade. A alma é imortal e é essa imortalidade que, em Platão, se converte numa condição para a elaboração da ciência, ou seja, para a explicação inteligível do mundo físico. Uma alma pura, um bem ou valor cuja vigência é universal e necessária, constituem as referências metafísicas que sustentam tanto um conhecimento científico quanto ações morais do ser humano no mundo. (NIETZSCHE, 1996, p. 20-21).

Nietzsche coloca então em questão o pensamento metafísico – o valor de todos os valores – fazendo com que a verdade apareça assim como problema. Ele problematiza, de forma aguda, as nossas certezas que organizam o pensamento ocidental, do cristianismo à ciência. Conceitos de bem e mal, justo e o injusto, lícito e o proibido, serão definitivamente marcados pelo crivo crítico de seu pensamento.

Para organizar a sua crítica à metafísica, nesse primeiro momento de sua filosofia, relacionada ao “Nascimento da Tragédia”, Nietzsche busca na estética e, principalmente, na expressão da música, uma forma de saída e de força para enfrentar o poder da ciência. Sendo assim, para se criticar o racionalismo platônico e,

consequentemente, a ciência, deve-se opor a esse pensamento um universo que lhe seja estranho, que não esteja no interior do próprio pensamento científico. Não faz sentido, para Nietzsche, uma forma de pensar que as suas potencialidades e seus limites amparados pelo próprio universo que o cerca e o define. A crítica elaborada por Nietzsche não pretendia ser uma epistemologia da ciência com base no próprio pensamento científico.

Como afirma Machado (1999, p. 08), Nietzsche se apropria da arte, do julgamento estético, como combate ao racionalismo metafísico de ordem platônica. É a arte, e não outro empreendimento do conhecimento, que poderia colocar limite na forma como o racionalismo se edificou como o conhecimento verdadeiro. E é na arte trágica da Grécia arcaica que Nietzsche procura encontrar uma via que se choque a racionalidade moderna. Ele se coloca na escola dos gregos, onde busca um momento que ainda não se fazia a dicotomia entre pensar e viver. (NIETZSCHE, 2013, p. 07).

2.2 – A música no “Nascimento da tragédia”.

É no seu livro “Nascimento da Tragédia” que encontramos o primeiro movimento de Nietzsche acerca da questão da música. Nesse contexto, que é bem particular, a música é inserida na problemática fundamental ao seu pensamento: a relação arte e vida, e arte e corpo.

Quatorze anos após Nietzsche lançar a primeira edição de seu livro, ele acrescenta um prefácio denominado “Ensaio de autocrítica” (2007). Nesse prefácio encontramos a afirmação de que: “A existência do mundo só se justifica como fenômeno estético” (NIETZSCHE, 2007, p. 16). Ele não abandonará essa forma de pensar, pois encontramos, em “A Gaia Ciência” (1999) a seguinte passagem: “Como fenômeno estético, a existência é sempre, para nós, suportável ainda, e pela arte foi-nos dado o olho e a mão e, antes de tudo a boa consciência para, de nós próprios, podermos fazer um tal fenômeno” (NIETZSCHE, 1999, p. 182). É importante destacar que, mesmo contendo semelhanças entre essas duas afirmações, elas se encontram em momentos filosóficos distintos no pensamento de Nietzsche. Entretanto, a relação vida e

arte não são abandonadas. Como veremos, o que muda em seu pensamento é a concepção de vida.

Tomando como base “O Nascimento da Tragédia”, Nietzsche entende a relação música e vida pelo olhar do espaço da tragédia grega. Anterior ao pensamento socrático-platônico, a arte trágica pertencia a um movimento cultural amplo, onde a experiência artística era superior e ainda não estava contaminada pelo conhecimento racional. A arte era uma força criadora e afirmativa da vida, entendida como não separada de sua forma de pensar e agir. E, por isso mesmo, era superior ao valor do conhecimento racional.

Se Sócrates e Platão significam o início de um grande processo de decadência que chega até os nossos dias é porque os instintos estéticos foram desclassificados pela razão, a sabedoria instintiva reprimida pelo saber racional. (MACHADO, 1999, p. 08)

Para Nietzsche, a arte trágica grega pode ser compreendida como um movimento artístico que une em seu corpo a música, a poesia, a vida e o teatro. É esse olhar que faz com que Nietzsche proponha o resgate do que ele denomina de “[...] dois impulsos da natureza” (NIETZSCHE, 2007, p. 29). Trata-se da influência na arte das imagens dos deuses Apolo e Dionísio. Ele reconhece nessas imagens, duas formas distintas de arte, pois uma está relacionada à sua questão plástica – a apolínea –, e a outra diretamente relacionada à música – a dionisíaca. Dentre as expressões artísticas existentes, será a via da música que Nietzsche afirma como sendo o valor positivo de arte enquanto elemento transformador. Para Nietzsche a música não possui uma forma definida. Ela não apresenta limites em seus contornos, afetações e apresentações. E, por isso mesmo, ela delinea momentos que apontam para a esfera dionisíaca da experiência, trazendo marcada em seu corpo um escopo não formalizado daquele deus, que não se restringe, ou se reduz, ao pensamento racional. A música afeta de uma forma direta aqueles que entram em contato com sua potência.

Para tornar possível a música como arte distinta, foi imobilizado um certo número de sentidos, sobretudo a sensibilidade muscular (ao menos relativamente: pois, num determinado grau, todo ritmo ainda diz algo a nossos músculos): de modo que o homem já não imita e representa com o corpo tudo o que sente. No entanto, esse é o estado dionisíaco normal, o estado original, de toda forma; a música é a especificação dele, lentamente alcançada às expensas das faculdades que lhe são mais afins (NIETZSCHE, 2001, p. 69).

É importante destacar que foi a partir da influência do pensamento de Arthur Schopenhauer (1788-1860) que ficou claro para Nietzsche da importância da música. Schopenhauer foi o primeiro a sugerir que a música deveria ser compreendida de forma diferente das artes plásticas e de outras formas de expressão artística como a pintura, a escultura e a poesia. Ele reconhece o valor pleno da possibilidade de expressão da música, pois, para ele, a música fala uma língua que todos podem, imediatamente, entender. “A música não é, como outras artes, a manifestação das ideias ou graus de objetivação da vontade, mas é diretamente a própria vontade” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 301). É importante destacar que, na sociedade contemporânea, a música foi apropriada e formatada como produto. E a estética e o tecido cultural influem na sua recepção e aceitação. Entretanto, para esse pensador, a música é o que importa na linguagem do mundo.

A arte, para Schopenhauer, é a objetivação da vontade e a música investe-se de uma centralidade constitutiva. Ela é a arte acima de hierarquias por não possuir mediação com o mundo. A música é a expressão sempre direta e imediata da vontade, colocando-se no mesmo patamar das ideias. Ao executar uma música, não estamos representando uma vontade, mas, ao contrário, ela, a priori, é a própria vontade. Enquanto expressão direta do real, a música revela a essência primordial. Ao se opor ao conceito, o seu domínio é a linguagem do sentimento e representa a vida mais íntima, mais secreta e mais verdadeira da vontade.

Relacionado diretamente ao movimento Romântico, que questiona o domínio da razão Iluminista e que relegou ao segundo plano as emoções, Nietzsche encontra em Schopenhauer a força analítica da música para uma possibilidade de leitura da realidade. É com a música que podemos recorrer quando buscamos expressar a manifestação da vontade, bem como todas as suas aspirações, satisfações e alvoroços do espírito. Por isso mesmo, a música pode expressar também todas as diretrizes dos sentimentos humanos. A música não é fenômeno, mas ela é a ideia mesma, pois nos dá a essência, o em si, o princípio de leitura do mundo. Para Schopenhauer (2005, p. 311) o conceito apenas diz o mundo. Entretanto, a música é o mundo.

Essa relação entre a música e o mundo e, principalmente, entre música e sentimento, é a questão fundamental da estética de Schopenhauer. É importante destacar que a experiência da música não pode ser descrita de forma direta. Ela só se forma por

metáforas, pois a sua linguagem é intraduzível. E é por essa característica mesmo que a música pode realizar a leitura das dimensões inefáveis do mundo e dos sentimentos. Em sua expressão, a música apresenta uma verdade (SCHOPENHAUER. 2005, p. 302).

Nietzsche, nesse primeiro momento de seu pensamento, se alinha, assim, ao pensamento de Schopenhauer acerca da música. Segundo Dias (1994, p. 24) antes de Schopenhauer existia uma compreensão de que a música proporcionava a mesma forma de prazer estético que as outras artes. A partir das considerações desse pensador, a música ganhou novos contornos.

Schopenhauer não relacionou à música a alegoria dos deuses Apolo e Dionísio. Entretanto, é por esse viés que Nietzsche se apropria da arte. No início do “Nascimento da Tragédia”, Nietzsche (2007, p. 18-19) afirma que o contínuo desenvolvimento da arte está relacionado ao encontro de dois impulsos estéticos: o apolíneo e o dionisíaco. Esses dois impulsos são diversos, mas caminham lado a lado na fundamentação da criação artística.

Na sua reflexão, Nietzsche parte da relação que o povo grego estabelece entre uma forte sensibilidade artística de um lado, e uma outra força direcionada para o sofrimento. A vida é repleta de perigos e coloca, a cada instante, um risco à existência. Sensível então aos perigos da existência, o povo grego elevou diante de si um universo repleto de deuses com seus feitos e encantos. São imagens de pura grandeza e esplendor, que passam a povoar e orientar o sentido da vida. Para viverem sem os riscos do sofrimento, o grego se refugia num mundo animado pela religião.

O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplandecente criação onírica dos deuses olímpicos. (NIETZSCHE, 2007, p. 26).

Só era possível então suportar os terrores do mundo e os riscos pelos quais os homens são tomados de assalto, criando um mundo onde exista todo um encantamento mágico de belas formas. Nietzsche afirma que o mesmo impulso criador da religião grega é também o que fez emergir a arte. No mundo grego, arte e religião estão correlacionadas. Para Nietzsche, a criação da relação entre os deuses gregos e a arte responde a uma necessidade, pois a vida deve ser experimentada pelas miragens artísticas. Segundo Nietzsche, não havia outra forma desse povo, que possui uma

aptidão a sensibilidade ao sofrimento e, ao mesmo tempo, sempre exposta as suas tormentas, suportar as dores, se não fosse pelo mascaramento das atrocidades da existência (NIETZSCHE, 2007, p. 27). O mundo grego é povoado de deuses da alegria e da beleza, onde são verdadeiros filhos do sonho.

Diante, então, do saber pessimista e do medo da possibilidade do aniquilamento da vida, o grego coloca em prática a arte apolínea e a sua força encantadora, capaz de distanciar o homem dos perigos do viver. Os deuses olímpicos são a expressão dessa arte e de uma religião que diviniza toda a existência. (NIETZSCHE, 2007, p.32)

Toda a forma de divinizar o mundo é, para o grego, uma maneira de torná-lo belo. A arte apolínea transforma as dores do mundo e seus perigos em momentos de pura beleza. Para o grego, os deuses olímpicos não são diretamente bons ou desfrutam do poder de um dizer verdadeiro. Eles são, na verdade, belos.

É muito importante apontarmos para essa característica, pois a beleza, para o grego, é uma realização da harmonia, da ordem e da proporção. Ela é medida e, mais precisamente, é a calma diante do mundo. A mais pura serenidade diante do turbilhão de emoções. Frente a morte e a dimensão toda a dor, o grego diviniza e embeleza o mundo, transformando-o numa bela aparência. (NIETZSCHE, 2007, p.33)

É importante atentarmos para a centralidade do conceito de aparência no “Nascimento da Tragédia”. Tomado pela inspiração de Kant e Schopenhauer, Nietzsche trabalha com as referências da dicotomia dos conceitos de essência e aparência, vontade e representação, coisa-em-si e fenômeno. Para Nietzsche:

O homem de propensão filosófica tem mesmo a premonição de que também sob essa realidade, na qual vivemos e somos, se encontra oculta uma outra, inteiramente diversa, que também é uma aparência [...] (NIETZSCHE, 2007, p. 20)

O mundo é envolvido, então, pela aparência que encobre a realidade grosseira e as emoções selvagens relacionadas à vida. Ao colocar a beleza como aparência, o grego deixa transparecer que existe uma essência escondida nas coisas. O mundo da beleza encobre a verdadeira realidade que está totalmente oculta e, por isso mesmo, não se tem acesso. Então, ao anunciar que algo é belo, não significa que estamos afirmando alguma coisa sobre a sua essência, mas apenas apontando para um mascaramento da realidade, tornando a bela aparência num intenso prazer em existir.

O mundo apolíneo é, então, um mundo de brilho luminoso da existência. Ele gera as formas perfeitas e de majestosos traços. Trata-se das linhas precisas e dos limites da grandeza das imagens. É o princípio da individuação do homem na sociedade, no estado e na consciência de si. O apolíneo encarna uma sobriedade e temperança da justa medida. Ele é beleza do sonho e de valorosas visões. A racionalidade está presente em suas manifestações, movimentando o otimismo e liberando o homem das emoções selvagens. O sol brilha em seu nome.

Diretamente oposto à grande beleza apolínea, Dionísio caminha com uma gargalhada irônica, com seus sorrisos desequilibrado e embriagado pelos excessos que a vida pode oferecer. Ele é o Deus desses excessos e apresenta-se desmedido, informe e com a força titânica da transgressão de todos os limites. Traz em seu corpo essa forma da embriaguez pelo vinho, e a possibilidade de se desfazer das certezas duras da vida ordeira. Êxtase, festa e vinho é puramente a forma de reverenciar a sua presença. Dionísio possibilita a descentralização ou formação de uma unidade. É a união com o riso. São momentos em que os sentimentos não podem ser expressos em palavras e, por isso mesmo, se expressa pela dança. Apolo é o patrono das artes figurativas. Dionísio é o oposto. Ele é a imagem da música.

Jean-Pierre Vernant (2002, p. 420) apresenta uma importante e rica imagem de configuração de Dionísio para a vida pública e religiosa na cidade grega. Diante de uma cidade que estipulou a organização social como mediadora entre o povo e os deuses, o culto a Dionísio aparece como contraponto, ao mesmo tempo libertador, liberador e transformador de certos momentos da vida na polis.

Antes de começar a ter uma importante função social e de ser representado nas tragédias, o culto ao deus Dionísio era conduzido àqueles que não se enquadravam diretamente na organização social da polis grega. Aqueles que são excluídos da vida política praticavam o culto a Dionísio, onde, nesses cultos, eram colocados em questão uma certa ordem da vida pública. A vertente religiosa do dionisíaco oferecia, dessa forma, um quadro que agrupava em suas festas uma gama de pessoas que estavam à margem da ordem social reconhecida pela cidade. Os cultos e as festas possibilitavam aos seus participantes um momento de libertação de suas obrigações e de controles a que estavam inseridos ou que lhes eram impostos. Os prisioneiros de guerra que se tornavam escravos, por exemplo, poderiam durante esses eventos experimentar uma forma de expatriação total. Era o momento oportuno de dissolução de sua condição de

escravo. Eram momentos em que podiam se abolir todos os limites que eram instituídos na forma cotidiana. (VERNANT, 2002, 421).

Enquanto que no culto oficial da polis havia uma relação direta com o controle social, com o domínio de si, com a determinação extremamente forte de princípios e limites de cada um, as festas dionisíacas buscavam o oposto de tudo isso. É o culto que flertava diretamente com a loucura e a busca da suspensão das regras. (VERNANT, 2002, p. 422).

De todos os confins do mundo antigo – para deixar aqui de lado o moderno – de Roma até a babilônia, podemos demonstrar a existência de festas dionisíacas, cujo tipo, na melhor das hipóteses, se apresentava em relação ao tipo da festa grega como o barbudo sátiro, cujo nome e atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dionísio. Quase por toda a parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções [...] (NIETZSCHE, 2007, p. 30).

Era, então, a festa do grito e do delírio, onde o homem poderia se libertar de suas convenções sociais, de seus encargos e de suas submissões. Era o momento de se transformar em outra coisa que não estivesse previamente determinada, instituída, convencionada a padrões sociais. É uma entrega total ao êxtase e ao entusiasmo, numa experiência marcadamente forte de frenesi, grito, dança e errância. É a experiência de despojar-se de si mesmo. (VERNANT, 2002, p. 422).

Entretanto, no que concerne ao teatro e a tragédia grega, em pleno século V a.C, é a diferença entre o culto a Dionísio e o teor dionisíaco que é apresentado na cidade. Quando se iniciam as primeiras apresentações dos espetáculos trágicos nos primeiros decênios do século V a.C, no qual a tragédia assume a sua especificidade de retomada representativa das lendárias histórias míticas, o cidadão grego se depara com algo que é sério, importante, mas distante do mito e do culto a Dionísio (VERNANT, NAQUET, 1999, p. 157).

Essa distância não invalida ou torna inoperante o valor de Dionísio, mas destaca que há uma transformação social que visa uma outra forma de se dedicar e de se entender o jogo trágico como formador do cidadão da polis.

O que encontramos nesse contexto é um equívoco que normalmente está relacionado à aproximação e a relação entre mito e tragédia. A tragédia grega não é mito. O Dionísio apresentado nas tragédias citadinas não está relacionado diretamente à

força das festas dionisíacas encontradas em seus cultos. Para os gregos antigos seria compreensível a existência de um forte elo evidente entre as festas dionisíacas e sua representação nas tragédias. As primeiras representações trágicas ocorridas na época de Psístrato (por volta de 534 a.C) foram desenvolvidas no quadro das festas mais importantes para Dionísio, as Grandes Dionisíacas, que eram celebradas perto do início da primavera, em plena cidade e na encosta da Acrópole. Essas festas eram denominadas Dionisíacas Urbanas, para que fossem diferenciadas das Dionisíacas Rústicas, onde eram apresentados cortejos, coros, torneios de danças e de canto, que buscavam a suspensão da ordem social e a possibilidade de uma outra realidade ser experienciada. Era um cerimonial festivo e complexo, mas que estava diretamente relacionado à transformação e expurgação pelo êxtase. (VERNANT, NAQUET, 1999, p. 158).¹

O que se é encontrado então nas tragédias apresentadas na cidade não é diretamente o culto ao deus Dionísio. Não se trata de uma transposição para o palco da festa dionisíaca originalmente religiosa, pois esta escapa e está distante da textura das obras trágicas. O Dionísio do culto encarna não o domínio de si, a moderação e a consciência de seus limites, mas ele busca, a todo instante, a aproximação de uma loucura divina. O êxtase dionisíaco produz um efeito que dissipa tudo o que foi vivido no passado e transforma o presente em pura intensidade. Ele suspende o tempo em sua cronologia ordinária. Mas a arte trágica, que é apresentada nos palcos, está em outra ordem e produz um outro efeito e uma outra realidade para o público. Ela aponta para uma dimensão transformadora dos espectadores. (VERNANT, NAQUET, 1999, p. 160).

Assim, na esfera da cidade de Atenas do século V a.C, os mitos se tornam resguardados do universo trágico enquanto culto. Eles não possuem, como em tempos anteriores, a força para a explicação da vida e da existência real. (VERNANT, NAQUET, 1999, p. 21). Entra-se numa outra esfera de formação de um povo, isto é, a explicação da vida não está mais relacionada diretamente aos contextos sobrenaturais e de culto que o mito encarnava em seu corpo. Com o advento da polis grega, principalmente com as transformações políticas que marcaram Atenas no século V a.C, as tragédias encarnam uma das funções formadoras do homem da cidade.

¹ Como veremos, o show de rock é, a partir dos anos 60 do século XX, uma forma de culto.

Todo o movimento trágico, então, funciona como que a colocação da cidade, com toda a sua complexidade, com todos os seus dilemas, intrigas e problemas na representação da cena, diante do cidadão. Enquanto forma literária, a tragédia não é só para ser ouvida ou entendida, pois seus gestos e palavras são expressões para serem vividas e sentidas em toda a sua conexão com aqueles que se encontram envolvidos com a apresentação.

[...] no plano da experiência humana, com o advento de que se pode chamar de consciência trágica, o homem e sua ação perfilam-se, na perspectiva da própria tragédia, não como realidades estáveis que poderiam ser delimitadas, definidas e julgadas, mas como problemas, questões sem resposta, enigmas cujo duplo sentido continua à espera de ser decifrado. (VERNANT, NAQUET, 1999, p. 161).

Na tragédia grega é a própria cidade que se faz teatro. Ali se desenrola as intrigas humanas e os feitos heroicos; os dilemas políticos e as questões dos impulsos e angústias de toda ordem que pode compor o pensamento humano. São valores e virtudes que se expressam nos diálogos de seus personagens e protagonistas, no coro e nas máscaras que são colocados diante do público, que, ao mesmo tempo, se envolve e se forma. É o valor à vida – enquanto formação do homem grego – que está em jogo nas tragédias gregas. Quando o herói trágico é questionado diante do público, na realidade é o próprio homem grego que se vê questionado. É a inteira relação direta entre pensamento, ação e vida que se desenrola em cena. É a existência, entendida em toda a sua extensão e entrega que é colocada a prova. (VERNANT, NAQUET, 1999, p. 161).

Entretanto, a religião não está excluída das tragédias, como também não está completamente descartada da vida da cidade e do cidadão grego. Ela não está realmente separada do aspecto social e político. Toda a manifestação coletiva importante, no quadro da cidade ou da família, do público e do privado, comporta um certo contexto da festa religiosa. (VERNANT, NAQUET, 1999, p. 161).

O que ocorre é que, na arte trágica, não se cultua o deus Dionísio, mas se aprende com ele. Elas apresentam no palco personagens e acontecimentos que escondem e camuflam, na atualidade do espetáculo, todas as aparências e perigos que o culto dionisíaco pode apresentar. A imagem de Dionísio não deixa impune o que dela faz uso em sua existência. Os seus cultos são transformadores e, ao mesmo tempo, perigosos aos excessos da vida. Na arte trágica, no momento em que os espectadores

entram em contato com a história que está sendo narrada, o público entende que seus heróis não fazem mais parte do universo em que vivem, eles não estão ali e pertencem a uma outra época. É a representação dessas histórias fantásticas que faz com que o espectador entre em contato com o movimento libertador e transformador que o antigo culto oferecia. O conteúdo desenvolvido no drama trágico está relacionado aos temas míticos do passado, que eram transmitidos de geração em geração e que são os depositários da memória coletiva da tradição grega. Mas no âmbito da cidade e das tragédias, o que se esperava na apresentação de uma peça é que o espectador tivesse uma experiência – a *kátharsis* enquanto purificação transformadora – que constitui a formação para o cidadão. A catarse apresentada na tragédia grega é uma purificação no sentido que ela é um ensinamento, uma forma de ser questionado e transformado em sua existência. O conteúdo trágico é um valor para ser incorporado à vida de seus espectadores (GAZOLLA, 2001, p. 40 – 41). O público que acompanha os concursos de tragédia deve se apropriar da história e de seus questionamentos para que o ensinamento aconteça. Com isso, ele entra em contato com a transformação do valor que lhe é transmitido, incorporando-o à sua vida. O espectador deve possuir a devida atenção para que não se perca o momento oportuno em que o conselho moral ou a conduta a ser seguida possa lhe ser uma experiência em seu sentido pleno. A sua transformação passa por essa experimentação na arte trágica.

Dionísio representado no palco mistura incessantemente as fronteiras do ilusório e do real. É parte de um jogo que desperta no público a reverberação de sua transformação. A tragédia é assim a síntese de duas forças opostas. Nela se concilia, de um lado, a força cega e violeta, que a tudo destrói e ao mesmo tempo transforma e, por outro lado, a intensidade máxima do que resiste ao destino, a figura forte do herói. Nesse emparelhamento, ou melhor, nessa reconciliação, a tragédia transforma em drama artístico a sabedoria pessimista que incomodava a vida dos antigos gregos. (NIETZSCHE, 2007, p. 33)

É então na reconciliação entre Apolo e Dionísio que Nietzsche (2007, p. 39) afirma ser o período mais produtivo e importante da arte grega. Momento de pura e intensa criação e, mais importante ainda, é onde encontramos a força da psicagogia grega. Apolo e Dionísio apresentados no palco do teatro grego são puramente formadores das almas de seus espectadores. É um momento de experiência em que o público é lançado em espaços terapêuticos. (MACHADO, 1999, p. 23). A arte trágica não é apenas apresentação de um espetáculo, mas, principalmente, ela acolhe as almas

de seus espectadores. O Dionísio em sua forma bruta, em sua coloração no culto e nas festas, elabora uma disposição de vida que expõe o cidadão ao extremo e aos seus limites. Viver em pleno culto dionisíaco é viver em excessos. Para o grego cidadão isso se torna impossível, pois estaria em constante embriaguez. Para Nietzsche é a arte que desloca o perigo da constante embriaguez e possibilita a experiência dionisíaca sem riscos. O encontro entre Apolo e Dionísio é o escopo da arte trágica na forma de sua apresentação estética.

Para Nietzsche (2007, p. 86), o desenvolvimento da filosofia, principalmente a de orientação platônica, teria levado à degeneração da função principal da arte trágica, qual seja, a união entre pensamento e vida. A filosofia teria se colocado como tarefa a emergência de valores superiores, como o Bem, a virtude e a moral.

Para Nietzsche, a grande tragédia grega apresenta como característica o saber místico da unidade da vida e da morte e, nesse sentido constitui uma “chave” que abre o caminho essencial do mundo. Mas Sócrates interpretou a arte trágica como algo irracional, algo que apresenta efeitos sem causas e causas sem efeitos, tudo de maneira tão confusa que deveria ser ignorada. (OS PENSADORES, 1999, p. 09).

O racionalismo socrático-platônico relega o trágico a uma posição que não seria digna para o pensamento filosófico, pois devia o homem do caminho da verdade. Para o racionalismo socrático a tragédia deveria ser entendida por conceitos, e não deixar com que as emoções fossem deliberadamente apresentadas ao público no espetáculo. O homem entregue e jogado no mundo sensível só estaria sujeito ao erro e ao engano sobre qualquer questão relacionada à vida. Para Nietzsche (1992, p. 86 – 87), Sócrates e Platão são homens teóricos. A tragédia grega reunia em seu corpo diferentes formas de conhecimento. Tratava-se de uma formação. Com o racionalismo socrático-platônico, o pensamento trágico é imitação da imagem da aparência. Ela pertence ao mundo empírico. (NIETZSCHE, 2007, p. 85)

A metafísica desenvolvida por Sócrates defende o princípio da razão em detrimento ao processo artístico. Ela se opõe diretamente ao homem trágico. A estética racionalista, defendida pelo platonismo, introduz na arte toda uma lógica, uma teoria e um conceito, apresentando que a criação artística deve emergir somente da postura crítica (NIETZSCHE, 1996, p. 09-10). Entretanto, em Nietzsche há a possibilidade de se resgatar o valor trágico como antídoto ao racionalismo reinante do platonismo. A

imagem de Dionísio pode trazer uma outra roupagem para a arte frente ao pensamento metafísico. Ela, na verdade, desafia os limites da metafísica.

2.3 – Música e vida a partir de “Humano, demasiadamente Humano”.

É a partir de seu livro “Humano, Demasiadamente Humano”, que Nietzsche começa a rever o seu pensamento estético apresentado em “O Nascimento da Tragédia”. Trata-se de uma mudança de perspectiva que, a partir de 1876, encontramos um pensador que está insatisfeito com a própria análise da e, também, com o que entendia acerca da música.

Segundo Gérard Lebrun, em seu artigo “Quem era Dioniso?” (1985, p. 53), a transformação de Nietzsche está relacionada a uma nova perspectiva de autocrítica em seu pensamento. Ele busca uma crítica ao Romantismo, à música de Richard Wagner e, principalmente, elabora uma outra visão para a arte.

Logo nas primeiras linhas do aforismo de “A Gaia Ciência” que possui o nome “O que é romantismo?”, Nietzsche elabora sua autocrítica e apresenta suas antigas convicções:

Talvez se lembrem, pelo menos entre meus amigos, que no início foi com alguns grosseiros erros e superestimativas e, em todo caso, com esperança, que me precipitei sobre esse mundo moderno. Entendia – quem sabe em função de que experiências pessoais? – o pessimismo filosófico do século XIX como se fosse o sintoma de força superior do pensamento, de bravura mais temerária, de mais vitoriosa plenitude de vida do que as que haviam sido próprias ao século XVIII, à época de Hume, de Kant, de Condillac e dos sensualistas: de modo que o conhecimento trágico me aparecia como sendo propriamente o luxo de uma civilização, como seu mais precioso, mais nobre, mais perigoso modo de esbanjamento, mas sempre, em razão de sua superabundância, como seu luxo permitido. Do mesmo modo, expliquei-me a música alemã, interpretando-a como expressão de uma potencialidade dionisíaca da alma alemã: nela acreditei ouvir o tremor da terra com que uma força primordial represada desde antiguidades finalmente abre espaço para si – indiferente se, com isso, tudo o que ainda se chama civilização entra em trepidação. Vê-se que eu desconhecia, naquele tempo, tanto no pessimismo filosófico quanto na música alemã, aquilo que constitui propriamente seu caráter – seu romantismo (NIETZSCHE, 1999, p.204).

“Humano, Demasiado Humano” é, então, uma obra que definitivamente mostra a passagem do pensamento de Nietzsche para uma outra fase, um outro momento. Em sua nova abordagem, o que se identifica de imediato é o afastamento da filosofia estética de Schopenhauer e, no mesmo movimento, a sua ruptura com a música de Wagner.

Nietzsche, nesse momento, ataca frontalmente à metafísica, a arte e a religião, onde, colocando-as no mesmo patamar, revela o seu caráter ilusório. O que toma como primazia é a ciência como sinônimo de método de investigação e crítica.

No aforismo 215 de “Humano, Demasiado Humano”, Nietzsche elabora uma crítica a visão de Schopenhauer acerca da música. Ele não tem mais a concepção de que a música é algo independente do mundo dos fenômenos ou a expressão da vontade:

A música, em si, não é tão significativa para o nosso mundo interior, tão profundamente tocante, que possa valer como linguagem imediata do sentimento; mas sua ligação ancestral com a poesia pôs tanto simbolismo no movimento rítmico, na intensidade ou fraqueza do tom, que hoje imaginamos que ela fale diretamente ao nosso íntimo e que dele parta. [...] Em si, música alguma é profunda ou significativa, ela não fala da “vontade” ou da “coisa em si” [...]. (NIETZSCHE, 2005, p. 132).

Nietzsche conclui, então que pensou a música, durante muito tempo, pelas categorias metafísicas-musicais de Schopenhauer e, por isso mesmo, privilegiou a arte por um viés que era fora da multiplicidade fenomenal. A música é uma arte ligada ao ouvido e, por isso mesmo, não está relacionada à essência das coisas, não pertence à natureza, mas aos homens.

O que se evidencia em “Humano demasiado Humano” é, então, a crítica da música como reflexo da vontade. Dessa forma, o que encontramos nesse livro é a tentativa de Nietzsche de não mais conceber a música como o elemento que revela a essência do mundo. Ele coloca, agora, a música como a arte da aparência, da bela roupagem e, ao mesmo tempo, próxima da religião. Essa perspectiva se dá, primeiramente, porque a música nos convida a abandonar os rumores do mundo e a gozar o silêncio das essências. Em segundo lugar, ela pode nos servir de remédio, de balsamo e sedativo.

A arte ergue a cabeça quando as religiões perdem terreno. Ela acolhe muitos sentimentos e estados de espírito gerados pela religião, toma-os ao peito e com isso, torna-se mais profunda, mas plena de alma, de modo que chega a transmitir elevação e entusiasmo, algo que antes não podia fazer. (NIETZSCHE, 2005, p. 109)

Dessa forma, a música que antes era considerada uma arte superior a todas as outras artes, agora é conceituada e definida apenas como um momento de decadência. E para mostrar quanto a deprecia, Nietzsche chega mesmo a sugerir que a educação das crianças passe, primeiro, pelo seu sentido visual e, depois, o auditivo:

A educação artística do olho desde a infância, pelo desenho e pela pintura, os esboços de paisagens, de pessoas, de cenas, apresenta ainda esta vantagem inestimável para a vida: aguçar o olho, torná-lo calmo e paciente para a observação das pessoas e situações. Igual benefício complementar não se tira da cultura artística do ouvido: assim as escolas primárias agirão em geral melhor ao preferirem a arte do olhar à da audição. (NIETZSCHE, 2008, p. 71).

Ainda explicitando essa ideia de que a música não tem tanta importância na educação das crianças, Nietzsche, em *Aurora*, escreve:

[...] ouvido, órgão do medo, só pôde desenvolver-se muito, porque o fez na noite ou na penumbra das florestas e das cavernas obscuras, segundo o modo de vida da idade do medo, quer dizer, da mais longa de todas as idades humanas: sob a luz, o ouvido é menos necessário. Daí a característica da música: arte da noite e da penumbra. (NIETZSCHE, 2004, p. 218).

O que encontramos nesse período no pensamento de Nietzsche, em que ele se afasta da arte e valoriza a ciência, também é uma mudança de corpo. Ele é levado a distinguir a arte em termos de sadio e doente e a julgar a música seguindo dois critérios: o romântico, que é uma arte idealista e moralizante, e a clássica, que é uma arte a serviço da vida.

Em “A Gaia Ciência”, Nietzsche apresenta a arte não mais em seus momentos metafísicos, mas como o movimento que diz respeito à aparência, entendida sem a dualidade com a realidade. A aparência é a realidade viva: “O que é agora, para mim, ‘aparência’! na verdade, não o contrário de alguma essência [...]. Aparência, para mim, é o próprio eficiente vivente [...] é a efetiva e única realidade das coisas”.

(NIETZSCHE, 1999, p. 178-179). A música é a arte altiva, flutuante, zombeteira e bem-aventurada, que traz consigo o movimento e a dança, a leveza e a gratuidade.

Ele apresenta, então, uma música de aspecto afirmativo. Paralelamente a esse aspecto, encontramos o seu outro lado, ou melhor, a música que possui o seu aspecto decadente. Para que não se confunda uma música afirmativa, que eleva a força, e uma música decadente, idealizada e romântica, que é o efeito de uma fraqueza de vida, Nietzsche estabelece um critério para realizar essa distinção. Ele partirá da concepção de *como* a música emerge. Ela pode ser produto de um excedente de forças, de plenitude de vida, ou apenas obra de uma fraqueza e um depauperamento vital. Ela pode nos tornar melhor, mais fecundo ou, servir apenas como remédio e sedativo. É dessa forma que Nietzsche buscará analisar a emergência dessa criação. (NIETZSCHE, 1999, p. 204-205). Nietzsche encontra em Wagner não uma superabundância de vida, mas uma negação da vida. Ele produz a partir de um descontentamento de si próprio e cria uma arte que é destinada apenas a suprimir algo que lhe falta (WOTLING, 2013, p. 215).

De uma forma ampla, o romantismo que Nietzsche denuncia em Wagner está, também, no fato deste enfatizar a “expressão” em primeiro plano. Ele usa a música como um meio de desenvolver algo que é diferente dela mesma, como, por exemplo, exacerbar sentimentos, professar cultos e tomar partido de interesses nobres (WOTLING, 2013, p. 216). Nietzsche define assim o romantismo de Wagner como uma expressão do ideal cristão na modernidade. Ao invés de ser uma obra de grande estilo, segundo Wotling (2013, p. 215) o primeiro sintoma de decadência da arte de Wagner é a incapacidade para a mestria, para conceber uma música de suas formas orgânicas.

A crítica a Wagner, então, nos apresenta a obra desse compositor como resultado de uma dupla impotência, ou seja, de um lado o estilo, pois sacrifica a música à ideia e a teoria, e por outro, de existência, pois a música foi criada para compensar uma falta.

Nietzsche se refere, também, à arte como um todo e a música de Wagner em particular, se apoderando de metáforas que expressam sensações ou estados relacionados ao corpo, tais como, saúde, impotência, fome, doença, fraqueza e força entre outras. Em “A Gaia Ciência” o filósofo escreve:

Minhas objeções à música de Wagner são objeções fisiológicas: por que escamoteá-las com fórmulas estéticas? No ‘meu caso’, desde que essa música começa a agir sobre mim, torna minha respiração mais difícil: logo meus pés se zangam e se rebelam contra ela: falta-lhe medida, dança, cadência – esperam da música, antes de tudo, os prazeres de uma boa caminhada, do

salto, da dança. E não protesta também meu estômago? Meu coração? Minha circulação sanguínea? Minhas entranhas? Será que ao ouvi-la não enrouqueço imperceptivelmente? E assim eu me interrogo: o que é, pois, que meu corpo inteiro espera realmente da música? Alívio, eu creio: como se todas as funções animais devessem ser aceleradas por ritmos leves, audaciosos, exuberantes, seguros de si mesmos; como se as áureas, as agradáveis e as ternas harmonias devessem dourar a vida de bronze e de chumbo. (NIETZSCHE, 2001, p. 218).

Nesse fragmento podemos verificar que Nietzsche entende a arte a partir de uma outra relação, pois ela é uma expressão fisiológica. Ele entende a arte a partir do corpo, onde esse é pensado em sua multiplicidade hierarquizada de forças, onde a organização é indício de saúde ou doença, de negação ou afirmação da vida.

A tematização do corpo como instrumento de criação é uma nova abordagem no pensamento de Nietzsche e, ao mesmo tempo, uma crítica à concepção da autonomia do sujeito doador de sentido e da consciência como sendo o ponto que oferece significado ao mundo. O corpo, para Nietzsche é anterior a essas concepções e, de forma segura, ele questiona a primazia desses conceitos relacionados à tradição filosófica. O fenômeno do corpo é mais rico, mais explícito e mais apreensível do que a consciência.

Pois nós poderíamos igualmente “agir” em todo sentido da palavra: e, não obstante, nada disso precisaria “entrar na consciência” (como se diz figurativamente). A vida inteira seria possível sem que, por assim dizer, ela se olhasse no espelho: tal como, de fato, ainda hoje a parte preponderante da vida nos ocorre sem esse espelhamento – também da nossa vida pensante, sensível e querente, por mais ofensivo que isso soe para um filósofo mais velho. (NIETZSCHE, 1999, p. 200).

Os nossos pensamentos e as nossas aspirações de valor são, então, expressões dos impulsos. O homem se insere, para Nietzsche, na vida, pelo seu corpo. Ele é o centro da interpretação e organização que realizamos do mundo. É o corpo que pensa. Em sua crítica a tradição metafísica, o que observamos é a reabilitação do corpo como ponto de emergência e como fio condutor. A fisiologia da arte defende que a redução do estético à esfera do teórico é um erro, pois a arte se define, pelo contrário, como fisiologia do corpo, mas também como efeito sobre o corpo (WOTLING, 2013, p. 117). Nietzsche tem na sua conceituação do corpo algo que é mais estabelecido e múltiplo que a crença no espírito. O corpo cria. Entretanto, a criação pode ser uma superabundância

de vida, um dizer “Sim” a vida, ou apenas um fenômeno doente, fraco ou de decadência.

A fisiologia da arte, aos poucos, torna-se para Nietzsche, a verdadeira estética da criação. Nessa perspectiva, a psicofisiologia do artista faz emergir um elemento fundamental a toda criação: a embriaguez, condição de toda a arte.

Para que haja arte, para que haja algum ato ou contemplação estética, um pré-requisito fisiológico é indispensável: a embriaguez. A *embriaguez* tem de, em primeiro lugar, ter intensificado a excitabilidade da máquina toda: antes não se chega a nenhuma arte. Todas as espécies tão distintamente condicionadas de embriaguez têm a força para tanto: sobretudo a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e originária forma de embriaguez. (Nietzsche, 2006, p. 53).

Nietzsche aceita, então, uma estética: a da criação. O ato criador não quer nada para si, pois ele é apenas doador. Não deseja ou procura algo, mas apenas cria. E para que haja criação é preciso se embriagar de vida. Ele é o fenômeno de plenitude inicial.

O essencial na embriaguez é o sentimento de acréscimo da energia e de plenitude. Esse sentimento o indivíduo empresta às coisas, força-as a toma-lo de nós, violenta-as – este processo se chama idealizar. (Nietzsche, 2006, p. 54).

A embriaguez é uma tensão de forças que cresce em nós sem cessar e produz o estado de plenitude. São esses estados que o artista de sua própria vida tem a possibilidade de transfigurar as coisas. Nietzsche enumera esses momentos:

[...] a embriaguez que se segue a todos os grandes desejos, a todas as emoções fortes; o inebriamento da festa, da luta, do feito temerário, da vitória, de todo movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez de destruição; a embriaguez sob a ação de certas influências meteorológicas, como por exemplo a embriaguez primaveril; ou sob a influência de narcóticos, e por fim, a embriaguez da vontade, a embriaguez de uma vontade transbordante de energia acumulada (NIETZSCHE, 2006, p. 53).

Entretanto, antes de todas as formas de embriaguez, a que é mais originária, para Nietzsche (2006, p. 53), é a excitação sexual. Ela não é a única, mas quando a vida é

exaltada, todos os estados de prazer encontram-se relacionados. Basta que somente uma forma de prazer embriague a vida para que toda a máquina seja direcionada á criação.

Entretanto, Nietzsche não privilegia somente a sensualidade, como também, não a opõe a uma certa castidade. Ele apresenta a criação artística como emergência desses dois estados, onde o talento artístico consiste justamente em mantê-los em equilíbrio. A fisiologia da arte reencontra, dessa forma, algumas ressonâncias de certas reflexões do “Nascimento da Tragédia”, mas ele as reinterpreta tomando os progressos feitos em sua experimentação de pensamento, isto é, a embriaguez pode ser um movimento de exaltação da vida, de força, de intensidade – que ele continua definindo como dionisíaca – e, pode ser uma arte que procede do esgotamento e da angústia, de uma procura por uma anestesia – que Nietzsche denomina como romântica ou, ainda apolínea (NIETZSCHE, 2006, p. 54). O estado de embriaguez é característico, agora, a toda a arte e não somente a música. O que muda esses estados é a intensidade da embriaguez.

Sob a influência dos estados de embriaguez, de plenitude, que correspondem a um acréscimo de força, a um aumento de potência, nós nos abandonamos às coisas e emprestamos a elas nossa plenitude. Na presença de certas atitudes, de certas situações, de certos acontecimentos, que nos afetam a ponto de nos mover a transfigurar as coisas, nos desembaraçamos de nós mesmos por sinais e atitudes. Diante desse estado, é impossível mantermo-nos objetivos; não há como inibir esse estado explosivo, não há como suspender essa força que interpreta e inventa. No momento em que nos sentimos tocados por alguma coisa e o nosso ser animal responde por essa provocação, produzimos o estado estético – aquele em que transfiguramos as coisas. O criador atinge o ponto culminante de sua excitabilidade não quando recebe, mas quando dá. [...] o artista que se pusesse a compreender estaria cometendo um erro, ele não tem de olhar para trás, não tem de olhar nada: deve dar. (DIAS, 2011, p.68-69).

Se é verdade que, por um lado, a arte serve de negação à existência, ela é, por outro lado, o contrário da decadência e da negação da vida. Isso se dá porque a arte é, em última instância, o princípio estimulante da vida. Ela é aquilo que transfigura a existência.

Esse é um dos motivos que quando Nietzsche analisa a arte afirmativa da existência, da arte ascendente, Nietzsche ele ressalta que ela sempre começa como um fenômeno de plenitude inicial para tudo assimilar, dominar, impor a sua forma e, assim, transformar em arte, construir um movimento mais forte para humanizar a afirmação de uma totalidade frágil, mas intensa da existência. Em “Crepúsculo dos Ídolos” Nietzsche afirma que:

A música, tal como a entendemos hoje, é igualmente uma excitação e descarga geral dos afetos, mas, ainda assim, apenas o vestígio de um mundo de expressão afetiva bem mais pleno, um mero *residuum* do histrionismo dionisíaco (NIETZSCHE, 2006, p. 54-55).

O que encontramos é uma música que estimule o corpo para que, dessa forma, com esse estímulo, emerjam novas formas de criação.

2.4 - Uma criação musical que afirme a vida.

Uma música de grande estilo, para Nietzsche, é leve, sutil e possui polidez. Ela faz os pés se moverem (Nietzsche, 2006, p. 55). O que ele busca em sua crítica é combater uma música que esteja submetida à moral e, principalmente, que seja uma idealização de estados que o corpo não tenha vivido. “A luta contra a finalidade é sempre a luta contra a tendência moralizante na arte, contra a sua subordinação à moral” (NIETZSCHE, 2006, p. 61).

A música que possui um objetivo de se propor a enviar ou transmitir mensagens, desse ou de outro mundo, deve ser rechaçada. A expressão não é uma propriedade imanente da música, pois, ao contrário, ela deixou de ser musical ao se buscar o expressivo a todo custo (NIETZSCHE, 1978, p.183).

Nietzsche não toma a música como o momento para expressar ideias morais e religiosas, como também, ela não faz falar os sentimentos e paixões. Diferentemente do pensamento romântico, que tem na música essa forma de expressar os sentimentos, para Nietzsche “Graças à música, as paixões aprazem-se a si próprias” (NIETZSCHE, 1978, p. 81).

Utilizando-se um sarcasmo crítico, Nietzsche afirma que só um comediante ou um impostor criaria a crença de que a música exprime alguma coisa de antemão, que não seja ela mesma. Ela, na verdade não tem nada a dizer, pois não é um veículo para se transmitir uma informação ou traduzir o pensamento da consciência, pois essa é apenas

um órgão superficial e incompleto. (NIETZSCHE, 2001, p. 175-176). A música está relacionada não com o rebanho, mas com o individual, com a criação no outro do afeto.

Nietzsche propõe uma música que seja livre da obrigação de apresentar um sentido prévio, uma finalidade. O que ela apenas aponta é o despertar no ouvinte o que nele é exceção: a música pode despertar a força da criação.

É nesse sentido de que o principal da estética musical de Nietzsche é pensar a música inseparável de uma experiência que afirme a existência. Ela nasce de um sentimento de amor à vida, da alegria e da superabundância de afirmar um “sim” ao mundo (NIETZSCHE, 2014, p. 136). É o momento que, sem nada para expressar, a música diz tudo. Essa música que diz “Sim” mobiliza nos indivíduos todas as suas energias, transforma-os em seres capazes de afirmação, devolvendo o que foi escamoteado pela metafísica, pela moral ou religião, pela cultura e pela política. É a música que coloca o corpo em movimento num devir. Num instante de mudança. É um corpo que cria e se transforma. Mesmo que seja num tempo determinado, ela é intensa, onde, numa fração, ela abre caminho para que a vida seja uma afirmação da existência.

3 – Lentes do rock: o contexto de sua emergência.

O fato de que o rock procure despertar e expressar sensações transforma-se frequentemente em acusação dirigida contra ele, como se provocar a sensação fosse algo “baixo” ou indigno de verdadeira beleza musical. (BAUGH, 1994, p.16).

O rock é um estilo musical forte e dançante, que emerge no século XX em plena década de cinquenta, da fusão de determinadas correntes musicais: a Pop Music, o Rythm and Blues e a Country and Western Music, entre outros. Inicia a sua jornada e rapidamente se constitui como uma das manifestações sonoras que atravessa, em pouco tempo, as mais diversas formas de expressão cultural.

O que encontraremos neste capítulo é uma apresentação das vertentes de estilos musicais que influenciaram esse movimento. Ao mesmo tempo, apontaremos também alguns personagens que pertencem à estruturação e a base da fundamentação do rock.

Destacamos o registro da música forte de raiz afro-americana e seus ritmos sincronizados. Como também, valorizamos as vozes firmes e sentimentais, bem como as vocalizações de “chamado-resposta”, que caracterizaram a vida dos trabalhadores negros nas antigas plantações. Essas são algumas das heranças da música africana que é uma das formas que constituem a força e a intensidade desse estilo musical.

Este capítulo, então, procura oferecer um panorama das raízes musicais do rock, tanto as de origens negras quanto das suas influências brancas. Iniciaremos com o desenvolvimento da música relacionada ao blues rural do início do século XX, passando pelo blues urbano, o jump band jazz e a música gospel. É na fusão desses estilos de música afro-americana que fundamentará um importante estilo de música negra do início dos anos cinquenta, o rhythm and blues (R&B) – uma das maiores fontes do rock and roll.

O folk e a música country, tradicionais estilos brancos – e eles mesmos uma síntese de formas negras e brancas –, também contribuíram com ingredientes importantes para o início do rock and roll.

É importante destacar que até os anos cinquenta, a pop music, que era representada pela parcela branca, conservadora e adulta, dominava o grande cenário musical nos EUA. Ela reflete a proposta de uma vida relacionada com os eventos de

glorificação da vitória americana na II Guerra Mundial, e procura reproduzir os valores do *American Way of Life* (CHACON, 1985, p. 08).

Os EUA começaram a experimentar, então, sua ascensão à condição de potência econômica e política no cenário mundial no momento do pós-guerra. O crescimento econômico possibilitou que toda uma juventude buscasse uma nova forma e modelo de lazer e entretenimento.

Estática, a pop music se apoiava no que sobrava das grandes bandas e nos “heróis jovens” que nada mais eram do que os representantes dos padrões adultos, mas que se tornaram as únicas opções de canalização da libido juvenil até meados dos anos 50. (CHACON, 1985, p. 09).

Encontramos nesse movimento musical dos anos emergentes da Pop Music nomes como o de Perry Como, Eddie Fisher, Kay Starr e especialmente, Frank Sinatra e as orquestras de Ray Connif e Paul Mauriat. É o desenvolvimento de uma música de salão.

Não são mais as apresentações das grandes orquestras em lugares fechados e com o silêncio que a música clássica imprimia como experiência. É a emergência de orquestras menores e prontas para elaborar apresentações em formatos de pequenos bailes. (CHACON, 1985, p. 09)

Esse movimento se prolonga pelos anos sessenta, sustentados pelas grandes gravadoras que programavam um padrão de comportamento voltado para a dança acompanhada nos salões. Podemos compreender como o advento do rock representou um abalo exatamente no centro dessas apresentações. Toda uma juventude foi movida para um espaço que começa a esvaziar as apresentações das orquestras de salão. O rock solicita um público que requer força e que se movimenta com intensidade. Principalmente, que não encontram em seus passos as marcações que as orquestras desenvolviam. Frank Sinatra chegou a sentenciar que o rock and roll seria a marcha marcial dos delinquentes jovens (CHACON, 1985, p. 09).

Entretanto, como afirma Merheb (2012, p. 14) o rock já era uma realidade – intensa, forte e revolucionária – que se firmava como um arcabouço de transformações sociais, políticas, culturais e comportamentais.

Seguiremos então a emergência dessa força. Desde meados dos anos 50, partindo da fusão de estilos variados como o rockabilly, uma fusão sulista e branca da música country, do blues, do gospel e do rhythm and blues, proporcionou uma mistura musical e emocional para que muitos músicos brancos ultrapassassem os limites da tradicional música country e entrassem na era do rock and roll.

3.1 – Uma raiz negra.

No início do século XX, o blues se manifestou de formas diversas. O estilo era popular, como podemos observar nas vozes femininas de Ma Rainey e Bessie Smith, que cantavam as suas vidas de perseguições e prisões. Suas músicas começavam a tocar em teatros, alguns pavilhões e pequenas casas de shows, principalmente ao leste do rio Mississippi. (CHACON, 1985. P.11)

Mesmo na comunidade branca, artistas de blues já começavam a vender centenas de discos. “Homens negros desempregados, carregando seus velhos violões, cruzavam o Sul durante os piores dias da Depressão, cantando sobre a vida difícil e dolorosa que levavam” (FRIEDLANDER, 2015, p.32). Nas letras dessas músicas de blues, normalmente, traduziam as suas adversidades, os conflitos, as prisões e, ocasionalmente elas tratavam de algumas celebrações. Uma importante característica é que o blues colocava em suas músicas as experiências que esses homens viviam em suas andanças.

A forma como se apresentavam também era importante. Muggiati (1983, p. 72) afirma que para acompanhar o canto, a maioria dos interpretes tocava um violão de cordas de aço. Em muitos casos, um ou mais músicos acompanhavam com harmônicas, com um segundo violão ou com duas baquetas de percussão chamadas de “bones”. Essa forma de se expressar dava à música uma força e uma sentimentalidade que precisavam ser intensificadas quando tocadas. Lamentos ou celebrações deveriam fazer parte da organização harmônica.

Chase (1957, p. 23) afirma que importantes músicos e artistas proeminentes do que ficou conhecido como blues rural saíram da região do Delta do Mississippi. É uma

planície conhecida por ser fértil e que é formada pela confluência dos rios Yazoo e Mississippi, na parte noroeste do estado. Desse espaço, dessa região podemos encontrar os estilos de importantes nomes como o de Son House e Robert Johnson (da região do Delta), do texano Blind Lemon Jefferson e de Huddie Ledbetter (ou Leadbelly, natural da Louisiana) que foram especialmente influentes para o blues rural.

A principal característica do blues rural é o homem andarilho, das portas dos bares e da beira da estrada. Ele compõe as suas canções relacionando diretamente sua vida e as experiências que encontra pelo caminho. Isso fica caracterizado na música de Son House *Death Letter Blues*. A canção trata da amargura de um homem que recebe uma carta, onde afirma que a garota que ele amava estava morta. Ele arruma as suas pequenas roupas numa mala e segue ao encontro do corpo frio deitado numa maca. É nesse momento que a canção se desencadeia em orações, lamentos e memórias de um tempo carregado de encontros, mas que ficou pelo caminho. O que sobrou, ele afirma, foi apenas o blues. A forma que ele tem para expressar toda a dor e o sentimento de sua perda está presente no pequeno solo e na voz emocionada e angustiante de quem perdeu o amor e tenta lançá-lo numa canção de lamento.

As apresentações de blues rural sulista nas varandas, nos bares de beira de estrada, ou na praça das cidades perderam importância na década que se seguiu à Segunda Guerra Mundial – até serem substituídas pelo blues urbano do Norte e Oeste. (Friedlander, 2015, p. 32)

Aos poucos, o blues começou a alcançar os centros das cidades. Os bares esfumaçados da região sul de Chicago, assim como outras áreas urbanas e palcos teatrais, passaram a ser os espaços onde uma outra característica do blues começa a ganhar força.

A imigração negra durante a *Depressão* e os anos da Segunda Guerra Mundial criou um grande número de comunidades afro-americanas nos centros urbanos do Norte do país ao final da guerra em 1945. As novidades e a alienação da existência urbana, a ausência do lar rural e da família – e de seu apoio emocional e material – ajudaram a criar o cenário no qual o blues urbano floresceu. (Friedlander, 2015, p. 32)

No final dos anos quarenta, um apanhador de algodão e cantor de blues rural do Mississippi, Muddy Waters formou uma importante banda em Chicago. Era uma outra forma de se apresentar. Composta por um baixo, uma guitarra, bateria e um piano, a banda começou a se apresentar com esse formato, divulgando a harmônica e a guitarra como instrumentos que iam elevando seus volumes nos momentos de solo. Essa formação, aos poucos, tornou-se modelo para inúmeras bandas de rock posteriormente. Como afirma Baugh (2007, p. 19) essa estética foi se tornando característico entre as bandas clássicas do rock.

O estilo de cantar do blues urbano manteve a forte carga emocional das letras e as notas marcadas (“blue notes”) do seu predecessor sulista. No entanto, o tema das letras foi expandido, para incluir a paisagem urbana e uma dose de positividade e orgulho, sem deixar de fora o tema da Depressão e a catarse rural. (Friedlander, 2015, p.33)

Outros nomes do chamado blues urbano alcançaram importantes projeções. Em Chicago, o baixista Willie Dixon compôs músicas que apresentavam uma aceleração no baixo e no piano que mesclavam já com pequenos solos de guitarra. Encontramos também Elmore James que ficou conhecido por seu estilo gargalo de garrafa de tocar guitarra e por apresentar canções que marcavam a diferença da vida no interior e a nova realidade da cidade. John Lee Hooker criou e gravou canções sobre a “vida difícil”. (BOLCOM, HARRYSON, OLIVER, 1989, p. 114). E em outros espaços emergiram importantes músicos que caracterizaram o blues urbano e regional, como os guitarristas como Riley “B. B.” King (Memphis), Aaron “T-Bone” Walker (Los Angeles) e Lightnin’ Hopkins (Texas). Muitos deles são considerados até hoje lendas da música. Eles extrapolaram o limiar do blues.

O blues urbano, com sua formação básica expandida, com uso maior da guitarra e o abandono de temas depressivos, representou o maior passo em direção ao nascimento do rock and roll. Gerações subsequentes de rockers, incluindo guitarristas pioneiros como Eric Clapton, Jimi Hendrix e Keith Richards, voltariam ao blues urbano como fonte de inspiração. (Friedlander, 2015, p.33)

Segundo Chacon (1985, p.10), um outro importante estilo musical forte, com vocal emocionado e com uma complexidade harmônica cada vez mais apurada,

caracteriza uma outra vertente da música negra que influencia diretamente a emergência do rock: trata-se da vertente religiosa denominada *gospel*. Este estilo musical tem suas raízes no que se denominou “Igreja invisível”, frequentada por negros no final do período de escravidão. Tratava-se de uma estrutura que incluía palmas, uma complexidade rítmica, batidas persistentes com uma improvisação melódica e os acompanhamentos de percussão. Entretanto, o que mais se destacava nesse contexto era a forma de cantar denominado “chamado-e-resposta”. O cantor entoava a letra de uma canção que era seguida pelo coro da igreja ou pelos participantes da congregação. Chase (1957, p. 18) afirma que essa forma de cântico era muito utilizada entre os escravos nos campos em que trabalhavam. No início do século XX, compositores como Thomas Dorsey criaram uma versão contemporânea do *gospel*, que pode ser facilmente reconhecida hoje em dia.

É interessante observar, como afirma Friedlander (2015, p. 34) que grupos como Soul Stirrers e Swan Silvertones não ficaram restritos ao universo de suas congregações e tornaram-se populares. Com ênfase no fraseado interpretativo e inspirado em letras que exaltavam a expressão emocional da entrega voltada à fé, os cantores demonstravam a versatilidade da excelência vocal.

Os cantores podiam subir uma escala até chegar a um falsete e, a seguir, emitir um resmungo baixo. Era comum uma grande improvisação rítmica sincopada na melodia. Os diálogos de chamado-e-resposta – originários dos cantos africanos – eram executados por um cantor principal e pela congregação que respondia. O *gospel* também inspirou gestos corporais entusiasmados e livres, tanto para os apresentadores quanto para a congregação. Cada um desses elementos tornou-se um componente importante para o *rhythm and blues* (R&B) [...] (MUGNAINI JUNIOR, 2007, p.39)

Esses gestos mais livres e dançantes foram, aos poucos, sendo incorporados num outro estilo que contribuiu significativamente para o R&B. Trata-se do *jump band jazz*, sintetizado por Louis Jordan e os Tympani Five (ou Six). É uma estética musical que emerge no final da Segunda Guerra Mundial.

No final dos anos 40, visionários da música negra transformaram os elementos do blues, do *gospel* e do *jump band jazz* no estilo conhecido como *rhythm and blues*. Essa fusão tornou-se, mais tarde, a base para a primeira era do rock, o *rock and roll* clássico. (Friedlander, 2015, p. 34)

É um estilo que se volta para a colocação do público em movimento, destacando a rapidez da execução das músicas nas apresentações. Normalmente o conjunto é formado por cinco ou seis músicos. Os instrumentos de metais possuem um maior destaque, principalmente o saxofone. O tamanho escondia seu poder, pois mesmo com poucos músicos nas apresentações era possível, pela intensidade dos instrumentos e pela força do jazz, fazer o público realmente dançar. A batida geralmente suingada e os solos de saxofone foram dois elementos que jovens músicos trouxeram do jazz para o R&B.

O estilo musical do R&B é, então, o ponto culminante da influência de diferentes ramificações da música que emerge dos cantos negros. Consistia na formação básica das bandas de blues, complementada por um solista de sax-tenor do jazz. Do jump band jazz, vinha o importante era o swing. A influência do gospel, que enfatizava a base rítmica, era marcada principalmente pela bateria, que criava um movimento corporal que estimulava os ouvintes. O virtuoso vocal e a criatividade no palco foram herdados do gospel. A emoção na voz, a sustentação das notas, o solo instrumental, feito principalmente pelo sax-tenor, combinava a fluidez improvisada do jazz com as longas repetições do blues. (CHACON, 1985, p. 10).

A vida podia continuar a ser uma das frentes de batalha do blues, mas o amor e os relacionamentos sexuais eram os temas mais comuns – demais para a maior parte dos envergonhados brancos e muitos dos negros. O poder musical do R&B, a ênfase rítmica no backbeat (“a batida”) e a autenticidade das letras atraíam um novo público de jovens ouvintes negros do pós-guerra. (Friedlander, 2015, p. 35)

O Rhythm and Blues é, então, a vertente negra e forte, pulsante e intensa que influencia o rock. É em suas manifestações sonoras que encontramos a postura corpórea das apresentações. Enquanto a música clássica solicitava o silêncio de seu público, o rock não precisa determinar uma única forma de dançar. Ele aceita qualquer liberdade física (CHACON, 1985, p. 05)

Numa sociedade estadunidense que reprimia a mão-de-obra negra desde os tempos da escravidão, é na música e na dança do ritmo do blues que todo o sofrimento de uma população busca refúgio. Como protestar não era permitido, é no blues que o lamento dos escravos emerge. Diferentemente do compasso marcado dos bailes de salão, o blues permitia um extravasamento do corpo. Nos solos de guitarra e nas batidas

fortes da bateria, ecoam as vozes silenciadas dos escravos nas lavouras e seus lamentos. Cada música de rock traz em seu corpo, mesmo silenciosamente, a agonia e a esperança, a areia e a poeira da estrada, o chamado e a resposta, dessas vozes que ritmavam a vida de sofrimento e luta cotidiana. Enquanto nas décadas de trinta e quarenta encontramos o retorno a um certo conservadorismo na música, o blues transbordava em suas variações uma sensualidade cada vez mais explícita em suas guitarras, baixos e gaitas, mascarando um novo estilo de vida. (CHACON, 1985, p. 10).

3.2 – A música Folk e o Country.

O rock clássico teve outra importante raiz fincada na música folk e country. Estilos voltados a movimentos brancos.

Em 1927, Jimmi Rodgers e Carter Family, foram descobertos por Ralph Peer, e se tornaram duas as maiores contribuições para a força deste estilo musical. Rodgers escreveu suas canções com base no blues, onde procurava destacar as suas andanças pelas estradas, narrando suas desventuras amorosas. Ele foi considerado na época a primeira estrela do country, vendendo mais de 20 milhões de discos em seis anos, de 1927 até sua morte em 1933. A música de Rodgers, na verdade uma síntese do folk e do blues rural, acabou levando o rótulo de country and western (C&W). (CHASE, 1957, p. 31)

Já a Carter Family buscou misturar diferentes baladas relacionadas às canções tradicionais saxãs, hinos e outras melodias eclesiásticas com harmonia e o acompanhamento de um violão e de uma harpa. A Carter Family deixou um importante legado de cordas como acompanhamento para as músicas que eram religiosas e de caráter divino. É importante destacar que a tradicional música folk americana já se relacionava com melodias que se inspiravam no blues, como, por exemplo, *Worried Man Blues*. E é sempre importante destacar que o caminhar pela estrada faz parte da atmosfera das letras de muitas canções. (CHASE, 1957, p. 32)

No momento em que a América tomava conhecimento e apreciava a era dos inúmeros conjuntos do final dos anos trinta e quarenta, encontramos na música country

o seu equivalente nas chamadas *Swing bands* que se centralizavam no oeste. Os principais e mais importantes berços desse estilo se destacavam no Texas e em Oklahoma. Bob Wills and His Texas Playboys foram os seus mais importantes representantes. Wills, um violonista com passagens pelo country e pelo blues, criou um conjunto com uma formação básica: rabeca, guitarra elétrica, baixo, bateria e um sax tenor. Seu repertório, um misto de blues, country e tradicionais melodias de rabeca, era inovador – assim como o uso que fazia na música country da steel guitar (da música havaiana) e bateria. (FRIEDLANDER, 2006, p.36)

Em meados dos anos 40, emerge no cenário da música country, a imagem de Hank Williams. Esse artista cresceu no Alabama, envolvido com artistas diretamente relacionados ao blues. Apesar de crescer nesse cenário, e ter aprendido a tocar violão com um músico negro de rua, ao sair de casa, Williams começou a se apresentar como cantor country.

As músicas de Williams catalogaram todo o espectro de experiências e emoções do cotidiano das pessoas comuns. Seus relatos diretos sobre amores perdidos, infidelidade sexual e bebedeiras eram temas atípicos para o público branco – que normalmente adorava histórias fantasiosas. Essa música country “moderna”, assim como o R&B, proporcionava uma alternativa às canções melosas e rimadas da música popular da época. (CHACON, 1985, p. 11)

Apesar da maioria do público de Williams ser formado de sulistas e brancos, esse artista conseguiu alcançar reconhecimento considerável perante o público negro.

Durante as apresentações ao vivo, Williams podia debruçar-se sobre o microfone e revelar histórias com aquele fabuloso tremor de sinceridade na sua voz, sua banda de cordas com violino, violão, guitarra, steel guitar e baixo acompanhava as músicas com grande emoção. Durante os seis anos de sua breve carreira – ele morreu em 10 de janeiro de 1953 – a proliferação do rádio e o aumento na venda de discos catapultaram Williams e a música country em geral para as paradas de sucesso. (Friedlander, 2015, p. 36).

Entretanto, em meados dos anos 50, alguns jovens que foram influenciados pela forma de cantar e de se apresentar de Williams, segundo Abramo (1994, p.25) começam a ansiar por mais. Eram jovens que estavam cientes musicalmente da força e da emoção do rhythm and blues, e das diferentes incorporações que podiam realizar diante da música country. Com apenas um violão, uma guitarra, baixo e voz, num mês de julho de

1954, Elvis Presley grava *That's All Right* (Mama). Nascido no Mississippi, mas estabelecido em Memphis, Elvis encara a Gravadora Sun Records para gravar a música que, na época, ainda era considerada um blues rural. Entretanto, como afirma Keil (1966, p. 63), o que encontramos nessa gravação já poderia ser considerado uma síntese entre o country, o blues e o R&B, formação que ficou conhecida como rockabilly. Mais tarde, foi incorporada a esse formato do rockabilly, a bateria, tornando esse gênero musical um importante movimento que atraiu artistas como Jerry Lee Lewis, Johnny Cash, Carl Perkins e Roy Orbison para a Sun Records antes do final da década. O rockabilly se tornou um gênero de transição para a base fundamental do rock. (MIRANDA, 2001, p. 74).

Depois de gravar algumas canções de rockabilly pela Sun, segundo Merheb (2012, p. 15) Elvis assinou com a RCA e em janeiro de 1956, ele gravou uma música que traduzia um coração partido, a busca de um lugar para ficar e a solidão de um quarto de hotel. *Heart break Hotel* foi um sucesso e, na esteira desse momento, o futuro comercial do rock clássico estava assegurado.

3.3 – Uma alteração no público, uma mudança na indústria.

A emergência do rock não deve ser entendida apenas como a evolução e a fusão de diferentes estilos musicais, ou sua ascensão e aceitação meteórica pelo mercado cultural estadunidense. Mas, também, é o momento em que alguns movimentos importantes acontecem.

Primeiramente, emerge com esse movimento a ampliação de pequenas gravadoras independentes que começam a produzir músicas fora do grande mercado. Há, também, o momento em que o R&B e os primórdios do rock and roll criaram um caminho novo para o rádio diante do surgimento de uma nova tecnologia: a televisão. E, por fim, alguns jovens, embalados pela crescente expectativa da economia e da política estadunidense, procuram encontrar um estilo de vida que seja completamente diferente do que era retratada pela geração dos seus pais. (CHACON, 1985, p. 10).

O rock foi adotado por uma geração de jovens que começava a colocar em questão, então, certos dogmas e comportamentos herdados da cultura dominante. A juventude estadunidense, inserida no mercado de trabalho e detentora de uma renda própria, busca, assim, novos meios de expressão cultural que não estivessem relacionadas com o passado conservador.

Durante um lento processo de desilusões, este novo grupo reconhecido – uma juventude adolescente – formulou questões que uma década depois se tornariam gritos de protesto. Não demorou muito para que o rock entrasse como força dominante nessa nova demanda. Entretanto, esses gritos eram apenas considerados pequenos suspiros ainda na década de 1950.

“Essencialmente, o rock and roll proporcionava a seu público, predominantemente de classe média, uma forma excitante de extravasar a sua insatisfação e um senso de identidade de grupo, ao mesmo tempo que perseguia objetivos sociais estabelecidos”.(Hibbard, Kalleialoha, 1983,p.13).

Nesse período já encontramos alguns grupos de protesto. Entretanto, como ainda viviam a era do macarthismo e da Guerra Fria, esses grupos eram considerados mais como perigosos do que como uma força popular ou de grande organização. Movimentos a favor da paz e dos direitos civis começavam a se organizarem, mas não tinham ainda muito retorno. Um comitê criado em prol de uma política nuclear equilibrada protestou contra as bombas e alguns ativistas saíram em luta contra o envolvimento dos Estados Unidos na chamada ação policial na Coréia. Houve ainda a importante decisão da Suprema Corte americana no caso *Brown v. Conselho de Educação (1954)* que tornou inconstitucional a segregação racial nas escolas e ajudou a ampliar o movimento pelos direitos civis. Nos dois lados dos EUA, a geração beat buscava alternativas de amor livre para tentar ser uma opção de combate à repressão sexual que existia. Esse movimento incluía poesias que para época eram consideradas ousadas e, normalmente, críticas ao rígido, repressivo e restritivo ambiente dos anos 50. Embora esses fossem dinâmicos e criativos, estes movimentos permaneceram marginais, não conseguindo, num primeiro momento, sensibilizar a maioria dos jovens americanos. (HOBSBAWN, 1990, p. 114).

Entretanto, segundo Friedlander (2015, p. 38), o que começa a importar para os jovens estadunidenses desse período é a diversão. Enquanto uma parcela de jovens

americanos encaravam novas possibilidades de trabalho, começa a emergir uma outra parcela – os adolescentes – que não precisavam do trabalho para ajudar suas famílias. Eram jovens que, além da escola, não possuíam outras responsabilidades para o incomodarem. O que esses jovens detinham era a ajuda de custo da família e, com isso, o poder de compra maior.

O reconhecimento da existência desse novo grupo de consumo pela indústria foi rápido. Em pouco tempo, empresas começaram um trabalho forte para preencher esse novo espaço, apresentando itens que eram “essenciais” como roupas, cosméticos, *fast food*, carros e, principalmente, música.

Esse novo grupo de consumidores demonstrou ser extremamente maleável e previsível. Entretanto a indústria fonográfica ainda produzia uma forma de difusão da música que ainda era considerada leve por essa nova juventude. As músicas que eram divulgadas ainda não possuíam, ou não criavam uma identificação ou uma referência direta com o cotidiano desse novo grupo de consumidores.

Eram nas pequenas estações de rádio que tocavam música negra e em algumas estações populares dos grandes centros urbanos, que o Rhythm and Blues e o rockabilly entravam na programação. E eram nessas rádios que esses jovens buscavam as suas novas formas de se expressarem.

Por seu ritmo vibrante e oferecendo, normalmente, um tratamento ousado e sugestivo às questões do amor, essa música atraiu toda uma geração de adolescentes que foram ensinados por seus pais a querer e esperar mais do que eles tinham. (FRIEDLANDER, 2015, p. 37)

Em 1954, a música *Little Things Mean a Lot*, de Kitty Kallen, dominava a parada pop. É uma balada melosa onde está marcado o pedido de uma mulher por coisas simples da vida. Nesse mesmo ano, a música *Work with Me Annie*, um o sugestivo e, ao mesmo tempo, vibrante R&B, dominava o pequeno mercado das rádios de música negra. Era um contraste entre aquilo que era divulgado para o grande público em sua maioria adulto, e o que começa a ser consumido pela maioria dos adolescentes. Jovens de importantes centros urbanos como Cleveland, Filadélfia e Nova York, nessa época já conseguiam sintonizar as músicas voltadas para o público negro em suas rádios que, aos poucos não são mais tão pequenas. E, por volta de 1955, segundo Meheb (2012, p.13), os jovens e adolescentes já estavam ouvindo e comprando o Rhythm and Blues em

números recordes. Essa característica é marcadamente uma mudança radical no comportamento da grande maioria desse novo público.

Para Friedlander (2015, p. 39), as principais gravadoras, que controlavam a música pop reinante, perceberam essa mudança de comportamento e começaram a se preocupar com o crescente interesse dos jovens brancos pela música negra.

Em primeiro lugar porque estes novos estilos musicais não eram simplistas em suas letras como normalmente acontecia com a música pop. Elas possuíam um apelo abertamente sexual, principalmente nas apresentações, que para a época, e para uma sociedade conservadora, beirava a imoralidade.

Em segundo lugar, porque as grandes gravadoras da época não possuíam artistas de Rhythm and Blues em seus elencos, pois, após a Segunda Guerra Mundial, essas gravadoras foram deixando de lado a música negra e o country, tomando-os como estilos não lucrativos.

O rhythm and blues, o blues e o rockabilly, faziam parte, então, das pequenas gravadoras independentes e regionais, que gravavam e cuidavam de toda a distribuição dos artistas até o início dos anos 50. Entretanto, por volta de 1954, muitas dessas pequenas gravadoras se tornaram nacionais e possuíam artistas que vendiam milhões de discos. Artistas como Ray Charles, Muddy Waters, Fats Domino e Hank Ballard já embalavam uma massa de jovens pelos EUA.

As grandes gravadoras não podiam mais ignorar a música negra que começava a tomar espaço considerável no mercado. Esse movimento ainda geraria uma certa resistência das grandes potências fonográficas. A massiva execução nas rádios fez com que essas gravadoras iniciassem um processo de produção de versões *covers* de músicas de sucesso de rhythm and blues. Era comum, no entanto, trocar as letras e amenizar as partes que eram consideradas mais pesadas, ou seja, o que se era realizado era o lançamento de uma versão própria com um artista pop da gravadora.

Durante os anos de 1953 a 1955, essa prática surtiu efeito e ainda conseguiu deixar em segundo plano as versões negras originais. Em muitos casos as gravadoras independentes não possuíam a força suficiente para produzir um volume que pudesse alimentar o mercado, como, também, não detinham a rede de influência das grandes indústrias da produção musical. (HOPKINS, 1970, p. 31).

Foram inúmeros os casos dessa prática de lançarem *covers* das músicas de rhythm and blues. Nos anos 40 foi lançada a música Sh-Boom pela banda The Chords. Essa versão não teve uma boa repercussão e não conseguiu sucesso nas paradas

populares. Entretanto, o *cover* da banda The Crew Cuts, só que formado por brancos, obteve sucesso suficiente para tornar-se o primeiro lugar. Pat Boone, cantor de forte apelo para a televisão, fez um grande sucesso com a música *I Almost Lost My Mind*, que, em época anterior tinha sido gravada pelo cantor negro Ivory Joe Hunter. Diversos artistas da época seguiram essa prática e se mantiveram nas paradas populares com grandes sucessos. (HOPKINS, 1970, p. 31).

Seguindo a tendência de gravadoras independentes, as estações de rádios de áreas urbanas com grande população negra, começaram a tocar em sua programação, músicas de blues, rhythm and blues, e rockabilly. E essas músicas alcançaram um público jovem e branco, gerando a demanda nas lojas de discos pelas versões originais das músicas.

Jovens adolescentes brancos, ouvindo este novo e excitante som pelas ondas do rádio, começaram a procurar por eles nas lojas de discos. Isso criou uma demanda nas lojas brancas por Rhythm and Blues e, conseqüentemente, pelas estações de rádio nas quais essas lojas eram anunciadas. (FRIEDLANDER, 2015, p. 40).

Com a concorrência da televisão, as rádios começaram a divulgar a música negra e não mais resistir a ela. Lançando mão de Disc Jockeys (DJs), as estações de rádio dos grandes centros urbanos cederam à música negra que, cada vez mais, abria espaço pelo corpo social da época.

Um DJ de Cleveland, Ohio, foi um dos que mais se apropriou do rhythm and blues em suas programações e apresentações. Seu nome era Alan Freed, que inicialmente era um músico clássico. Freed percebeu que a procura pelo R&B começou a crescer e, após presenciar uma busca por esse estilo musical por uma multidão de jovens brancos, foi convidado a oferecer um show ao vivo: *Alan Freed's Noon Dog Rock and Roll House Party* em sua estação, a WJW. E em 21 de março de 1952, no que é considerado o primeiro festival de rock, o *Moon Dog Coronation Ball*, Alan atraiu dezoito mil fãs para o Cleveland Arena, um espaço que cabia apenas dez mil pessoas. (HOPKINS, 1970, p. 35).

Alan Freed mudou-se para Nova York e foi trabalhar numa pequena estação: a WINS. E, em apenas quatro anos, o seu programa *Rock and Roll Party*, que era apresentado das sete às onze horas da noite, tornou-se, rapidamente, o programa de música mais popular de Nova York. A popularização de seu programa tornou-se um

fenômeno nacional, e o Rock and Roll começava a se desvincular do R&B e ocupar um novo espaço. (GILLET, 1972, p. 30).

Como podemos observar, a execução radiofônica do R&B e desse rock and roll em estado de crisálida, começa a oferecer aos jovens e adolescentes da época, mas também a qualquer ouvinte das rádios, uma outra variedade de músicas que passaria a incomodar em absoluto a sociedade conservadora estadunidense. Entretanto, embora sua música fosse condenada pelas associações de pais e professores locais e por comitês governamentais e líderes religiosos, os adolescentes estadunidenses consideravam que ela era autêntica, e que falava diretamente com eles. O rock havia encontrado o seu espaço e se público. Ele chegou para ficar. (GILLET, 1972, p. 30).

3.4 – O rock and roll: emerge uma outra emoção.

Combine um formato de canção popular tradicional européia com um ritmo irregular afro-americano, uma ejaculação vocal e/ou instrumental para quebrar ou distorcer a melodia, e, em 1955, você tem um som novo. (HIBBARD, KALEILOHA, 1983, p.14).

Mesmo com toda a repercussão do rock and roll chegando a Nova York, o que se entendia como sendo uma divulgação nacional, nos anos 50, não se compara com o que vivemos na atualidade. Ao se deslocar dos grandes centros urbanos, ainda era possível encontrar uma programação local, com suas músicas e apresentações de artistas que não estavam diretamente envolvidos com o rock and roll. A televisão ainda se mantinha, em determinadas regiões, voltada para as canções Pop, e com músicas que agradavam mais a realidade conservadora dos pais. Chacon (1985, p.14) afirma que em 1954 as paradas de sucesso reproduziam uma mistura de artistas com base em Perry Como, Frank Sinatra e Nat King Cole. E mesclava com cantores levemente emotivos como Frank Laine, Guy Mitchell e Johnnie Ray.

O reconhecimento por parte do público sobre o rock and roll cresceu, então, de forma lenta e gradativa. Enquanto que o rhythm and blues se torna popular e é ouvido em cidades com um importante número da população negra e, conseqüentemente, também começa a arrastar uma parcela cada vez maior de adolescentes brancos, a grande maioria dos jovens estadunidenses ainda era alheia a sua iminente liberação

musical. Assim que o rock and roll começa a ganhar força, o que se pode observar é que há um sentimento de ameaça ao que, na época, ainda era sentido como um equilíbrio conservador, mas que ainda refletia um certo domínio dos pais sobre seus filhos.

Segundo Hopkins (1970, p.31) um médico da Universidade de Colúmbia, A. M. Meerio foi convidado a fazer uma análise da música, e chegou à conclusão, naquela época, de que se a sociedade não controlasse a invasão do rock and roll, o que encontraríamos era toda uma geração futura envolvida com uma indireta loucura, onde jovens, levados pelo ritmo e pela dança, entrariam numa derrocada fúnebre e pandêmica.

O rock and roll não possui uma musicalidade complexa. Em sua estrutura a base e os elementos dos estilos elementos musicais do R&B, do blues e gospel, adicionados a variedades do country. E, de forma muito enfática e vibrante, os vocais eram carregados de movimento e emoção. Ao serem tocadas, dificilmente não havia uma reação. Como aponta Hopkins (1970, p. 32), os ouvintes balançavam (rock) e rolavam. Toda uma juventude reagia emocionalmente à música, movendo seus corpos em vibrações que acompanham os movimentos dos artistas. Na maioria das letras desse novo estilo musical, as histórias se baseavam no cotidiano simples dos adolescentes, onde envolvia amor, dança, escola e sexo.

Na era do homem de empresa, na qual os pais trabalhadores se esforçavam para ter seu lugar e se conformar, o rock se tornou um catalisador para os adolescentes formarem sua própria identidade de grupo – um companheirismo entre aqueles que gostavam da música e se identificavam com ela. (FRIEDLANDER, 2015, p. 46).

Nos anos cinquenta, os jovens começam a ver no rock and roll uma forma de se libertarem de uma inquietude crescente contra a rigidez e a banalização de uma sociedade que era dominada por uma política republicana e conservadora. Como afirmam Hibbard e Kaleiloha (1983, p. 22) é, também, o momento de contato com uma música em que essa mesma juventude pode expressar toda uma rebeldia e, principalmente, começar a ter a percepção de pertencer a uma forma de comunidade. É uma nova forma de experimentar o mundo.

Para a maioria dos adultos, entretanto, havia algo de amedrontador em

relação à música. Para os pais, muito dos quais foram educados no exército, ou influenciados pela estrutura hierárquica do local de trabalho e da família, e pelo clima de conformismo social, esta música produzia uma reação assustadoramente espontânea e sensual. Sua prole reagia de uma maneira não-autorizada. (FRIEDLANDER, 2015, p. 46).

É possível, também, entender que essa oposição e resistência dos adultos ao rock refletia o intenso racismo da época. Por ser uma música que era fundamentalmente de influencia negra, muitos pais a julgava irracional e animalésca. Como apresenta Hopkins (1970, p. 36), algumas campanhas foram realizadas para livrar o país do ritmo puramente negro. Muitos representantes governamentais, membros de denominações religiosas e educadores propagaram estes sentimentos que procuravam caracterizar a música como pecaminosa e imoral. Uma outra frente foi considerar seus interpretes como delinquentes juvenis preguiçosos, insolentes, indolentes e marginais.

[...] os jovens estavam com um problema. Pais, professores e pastores, todos dizendo que o rock and roll era ruim para eles. Mas, deitados na cama encolhidos com seus rádios ou depois da escola na casa dos amigos, os jovens sabiam que ouvir rock and roll os fazia sentir-se bem. (FRIEDLANDER, 2015, p. 47).

Para toda uma organização social familiar conservadora, as letras de duplo sentido que falavam de amor e sexo eram um choque. Entretanto, o rock and roll, com sua força e pulsação, já havia plantado uma mudança na mentalidade adolescente da época. A vida para esses jovens e adolescentes estava começando a perder seu caráter de segurança e de previsibilidade. A família começava a ser questionada, ou pelo menos os seus princípios estavam começando a ficarem abalados. Estava em jogo toda uma organização social que começava a demonstrar a sua fragilidade. A música lançou os jovens num outro espaço de questionamento. E, talvez, toda essa organização social não fosse tão ordeira quanto se apresentava.

Mugnaini Junior (2007, p. 21) afirma que muitos dos primeiros cantores de rock and roll, assim como o público que os acompanhavam, vislumbravam em suas canções uma forma de escape musical e emocional. A música gerava um sentimento de liberdade que não era encontrado no cotidiano. Como emergiram influenciados por diferentes vertentes de estilos musicais, esses pioneiros do rock também forjaram e produziram diferentes fusões no próprio rock.

O rock and roll emerge, então, como força e como um estilo musical intenso. Elvis, Fats Domino, Bill Haley, Chuck Berry e Little Richard lideraram a explosão do rock and roll e o estabeleceram como força comercial viável na música popular. Suas músicas permaneceram próximas às raízes do rhythm and blues, blues e do Country.

Eram canções que se relacionavam diretamente com toda uma juventude. Em suas letras, melodias e apresentações, esses artistas davam sentidos ao seu público. As canções de rock eram otimistas e abordavam dança, amor e o estilo de vida dos adolescentes. Ainda, suas histórias mostram como eles eram somente rapazes comuns que estavam cheios de criatividade e paixão pela música.

O rock and roll traz em seu corpo mais do que a reunião, ou a fusão de estilos musicais que o antecedeu. Ele apresenta, também, um risco, medo, conflito, sensualidade, movimento, comunidade e, como acontecerá com a geração seguinte, o rock será um dispositivo de protesto e de outras formas de experimentar as relações, sejam elas sociais, pessoais, comportamentais e musicais.

4 – Bob Dylan: o pulso de muitas gerações.

Numa época fria de dezembro de 1960, um viajante de dezenove anos, cantor de folk, caminha pelas ruas do bairro boêmio de Nova York: o Greenwich Village. Segundo Richard Sennett (2008, p. 357), este espaço era considerado a quintessência do centro urbano. Ali se misturavam diferentes grupos que foram estimulados pela diversidade cultural e artística que existia no local. Ao contrário de outros espaços de Nova York como o Harlem, ou South Bronx, o Village era uma bela pintura de etnias – italianos, gregos, judeus etc. – convivendo numa reunião que se apresentava como uma metáfora da ágora moderna no coração da cidade.

Este jovem, recém-chegado de Minnesota, buscava naquela cidade encontrar o seu ídolo, o cantor de folk americano, Woody Guthrie. Anos mais tarde, esse rapaz de cabelo cacheado, que vinha do meio-oeste dos Estados Unidos, transformaria não somente a comunidade folk, mas também, daria uma nova imagem e sonoridade ao rock. Era o início da emergência da imagem de Bob Dylan.

4.1 – Folk e a música de protesto: A arte como arma.

O universo da música folk sempre foi um importante movimento da tradição artística estadunidense, principalmente pela sua veia de canções voltadas para o protesto. O que temos são músicas que expressam as vivências e histórias pessoais relacionadas aos eventos políticos e sociais que marcaram as lutas trabalhistas. A música folk possui em seu corpo a herança de luta, contestação, resistência e força.

Defensores da Guerra de Secessão cantavam canções em homenagem a seus heróis; democratas jeffersonianos desferiam ataques aos federalistas com a música *Jefferson and Liberty*; abolicionistas atacavam a escravidão e ambos os lados – União e Confederados – em suas canções tristes falando de um país dividido por uma guerra civil. (FRIEDLANDER, 2015, p. 193).

No século XX, podemos observar o crescimento do movimento sindical pelo corpo social estadunidense. Juntamente com esse contexto, encontramos também, uma transformação na forma de se realizar e orientar a construção da consciência musical. Protestar via canção se tornou um estilo. A música de protesto ganha força e muitas canções e artistas passaram a focar em histórias pessoais e nas suas vivências, com a intenção de denunciar a vida dos trabalhadores e a exploração pelo qual eles passavam.

A canção “*I Dreamed I Say Joe Hill*”, retrata uma fase desse importante contexto de luta. Joe Hill foi um sujeito importante que criou a International Workers of the Word (IWW – também chamada de Wobblies), que era uma seção combatente da classe trabalhadora estadunidense. Joe era um imigrante sueco que lutou na guerra mexicana. Sua vida foi carente e pobre. Com o tempo, se tornou um líder sindical do Oeste e, por volta de 1910, já era considerado uma figura messiânica que lutava para abolir o sistema salarial do capitalismo. Além disso, Hill mecânico, poeta e músico.

Joe escreveu canções de protesto e foi condenado a morte, considerado anarquista. Ele foi executado por um pelotão de fuzilamento pelo crime de assassinato em Utah. As suas canções procuravam apresentar as péssimas condições de trabalho. Um ano após a sua morte, em 1915, houve passeatas e comícios de massa a favor de suas ideias que encheram as ruas em todas as cidades americanas – Cleveland, Indianapolis, St. Louis, Brooklyn, Detroit, e muito mais. Onde quer que existisse trabalhadores e sindicatos, o seu nome era exaltado. Suas canções se tornaram chaves importantes no movimento de protesto na época pró-sindicalismo. Na maioria dos casos, a canção retratava a vida pessoal de ocorrências reais das condições de trabalho. Em seus últimos momentos antes de ser condenado, Joe expressou que as suas cinzas poderiam ser espalhadas em qualquer lugar, menos em Utah. E, o mais importante é que ele afirma ainda que as pessoas não deveriam chorar por ele, mas organizarem-se. (CHACON, 1985, p. 35)

A crise, a depressão e a expansão de todas as iniciativas de organizações dos sindicatos começam a povoar as músicas que possuíam a preocupação com as desigualdades da sociedade estadunidense. É nesse cenário que emerge a força do nome de Woody Guthrie.

Guthrie era um garoto de Oklahoma que, além de ter a sua família dizimada por uma tragédia, presenciou a terra em que vivia ser desapossada pelos bancos. Ele presenciou também o mesmo fato ocorrer com os seus vizinhos. Para Guthrie, as pessoas comuns só iriam conseguir alcançar seus direitos após se reunirem em

sindicatos ou outras associações. A luta deveria ser política.

Em suas músicas, Guthrie combinava letras de protesto com as melodias folk religiosas. Era uma época em que a maior parte dos recursos estava nas mãos de poucos milionários. A sua música *This Land Is Your Land* (Essa terra é sua terra) se tornou uma arma panfletária para a luta por um espaço que deveriam ser conquistados. A terra pertence a todos, fala a letra.

This land is your land This land is my land / From California to the New
York island. / From the red wood forest to the Gulf Stream Waters / This land
was made for you and Me.²

Em seu violão, pode ser observado a inscrição de que aquele instrumento é uma arma contra o fascismo. Não se trata, então, apenas de um instrumento, mas de uma arte, de sua música entendida como a possibilidade de conscientização, luta e resistência.

Numa outra canção, *Pastures of Plenty*, Guthrie cria uma imagem dos trabalhadores que saíam de suas regiões no campo para outros espaços. Eles trabalham de colheitas em colheitas. São andarilhos pelas estradas e pelas fazendas das redondezas. Não possuem o reconhecimento devido pelo trabalho realizado. Essas canções buscavam a defesa dos direitos desses trabalhadores, destacando, denunciando e criticando a precariedade das condições em que viviam. Ao contarem as suas histórias em letras, eles tocavam numa atmosfera social e política que ultrapassavam o caráter individual. Trata-se de um valor coletivo de precariedade.

Guthrie cruzou os EUA cantando a sua visão de vida e, por mais que ele afirmasse que não pretendia apresentar um quadro geral de luta, a sua imagem tomou uma dimensão heroica. Acompanhado do seu violão com a famosa frase “esta máquina mata fascistas” colada nele, em suas viagens anos de 1940, ele cantou de graça para os sindicatos, apanhou da polícia, dos seguranças das fábricas e capangas de produtores rurais, satirizando os ricos impiedosamente em suas canções. Era um andarilho que viajava escondido pelos vagões de trens ou pegando carona pelas estradas. Sempre foi avesso à fama e ao apelo comercial, que fez com que optasse por realizar as suas apresentações em comícios e em salões dos sindicatos, como também, no meio

² Esta terra é sua terra Esta terra é minha terra / Da Califórnia a ilha de Nova York / Da floresta de madeira vermelha para as águas correntes do Golfo / Esta terra foi feita para você e para mim.

universitário. Suas músicas foram fundamentais para fomentar a consciência coletiva que iria pavimentar o caminho para a luta pelos direitos civis (MERHEB, 2012, p. 37).

Ao defender suas crenças, ele não ganhou mais do que uns poucos machucados pelo corpo, porém seu idealismo persistente, aliado a um talento para refletir as atitudes e esperanças da classe trabalhadora, com músicas simples e diretas, o elevaram à condição de poeta-profeta de uma época. (FRIEDLANDER, 2015, p. 193).

Foi logo depois da Segunda Guerra Mundial, que Guthrie começou a apresentar os primeiros sintomas do mal de Huntington, uma doença degenerativa dos nervos que o vitimaria em 1967. Entretanto, o seu legado já estava lançado e fazia seguidores. Suas músicas são regravadas por inúmeros artistas de diferentes estilos e, na época, grupos como os Almanac Singers e os Weavers, mantiveram a tradição das músicas de protesto.

Filho do estudioso de música Charles Seeger, Pete Seeger foi um outro importante cantor folk que se dedicou a música de protesto. Jovem ainda, ele abandonou a faculdade e começou a colecionar músicas folk do sul dos EUA. Juntamente com Lee Hays, Ronnie Gilbert e Fred Hellerman, Seeger formou os Weavers, grupo dedicado a preservar a tradição das músicas de protesto com forte apelo político. Era, também, característico dos Weavers, apresentar em seu repertório, canções de folk internacionais. Na verdade, Seeger colecionava canções de folk. (MERHEB, 2012, p.145)

Os Weavers alcançaram rapidamente o primeiro lugar nas paradas de sucesso com um blues do Leadbelly, a música *Goodnight Irene*. Lançada na forma de compacto, o segundo lugar das paradas era também da banda, uma música hebraica chamada *Tzena, Tzena, Tzena*. Foi dessa forma que os Weavers iniciaram no sucesso e chegaram à televisão. Suas excursões percorreram todo o território estadunidense com importante sucesso.

Entretanto, quando a Guerra Fria e a caça aos comunistas atingiram seu nível máximo, os Weavers foram perseguidos e acusados de possuírem, em suas atitudes e canções, tendências esquerdistas.

Aparentemente, um repertório que contivesse músicas folclóricas internacionais, hinos negros e protestos pró-sindicalistas era considerado subversivo demais para os guardiões da moral americana. Os Weavers foram

relegados a tocar em auditórios de sindicatos, em comícios a favor dos direitos civis e da paz e em concertos em universidades. (FRIEDLANDER, 2015, p. 195)

Em virtude de suas posições políticas e de lutas, os Weavers foram relegados aos espaços onde ainda se podia tentar uma luta ou uma resistência. Eles se apresentavam em comícios e nos auditórios dos sindicatos e das universidades. Essas apresentações renderão um reconhecimento no meio estudantil que, mais tarde, fortalecerá a influência para a emergência de outras bandas.

Com uma nova força do folk, no final dos anos de 1950, os Weavers ganharam nova popularidade frente ao grande público. Entretanto, Seeger deixa o grupo após começar a ser perseguido pelo Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC) e inicia a sua bem-sucedida carreira solo. Seeger não abandonou a força política de suas canções e alcançou o sucesso comercial com músicas que se tornaram verdadeiros instrumentos de luta e resistência, como o hino patriótico cubano *Guantanamera*. A canção *We Shall Overcome* – que trata da esperança de um dia se vencer uma luta, de resistir, mas que demonstra, ao mesmo tempo, que se deve ter medo no presente de enfrentar essa luta – foi outra canção coletada por Seeger que alcançou dimensões não esperadas. Ela se tornou um instrumento de luta dos Direitos Civis nos EUA.

O legado dos Weavers e do banjo de Seeger foi intenso, principalmente nos meios universitários. O Kingston Trio, por exemplo, alcançou o primeiro lugar com a balada folk *Tom Dooley* e *Where Have All the Flowers*, um sucesso de Seeger. E o grupo formado por estudantes universitários de Connecticut, Highwaymen, emplacaram uma canção dos Weavers (*Michael, Row Your Boat Ashore*) no topo da parada.

4.2 - O herdeiro e uma outra visão para a música.

Falando em termos práticos, a cultura dos anos de 1950 era como um juiz em seus últimos dias de magistratura. Estava prestes a desaparecer. Em um período de dez anos, tinha lutado para se erguer e então se esborracharia no chão. Com canções folk incrustadas em minha mente como uma religião, isso não me importava. As canções de folk transcendiam a cultura imediata. (DYLAN, 2016, p. 35).

Do final dos anos de 1950 a mais ou menos 1963, encontramos, segundo Merheb

(2012, p. 347), uma transição na vertente da música popular. Existe no mercado, um enfraquecimento do Rock and Roll e, ao mesmo tempo, a emergência de uma variedade de estilos que exaltavam mais o amor romântico, em detrimento do apelo sexual que existia no movimento anterior. Esses novos estilos passavam pelos ídolos remanescentes do Rock and Roll, os cantores da música folk e suas panfletagem política, a conexão com as músicas caribenhas e artistas da música soul. Tratava-se, como aponta Dylan (2016, p. 43), de uma cultura dominante que era, na verdade, fajutice infernal e um grande truque, pois o que se passava era uma tentativa de retomada do mercado pelas grandes indústrias, que haviam perdido espaços para certos artistas que controlavam as suas produções. O que se viu foi a forte pressão de líderes religiosos e seculares, órgãos oficiais do governo e interesses de gravadoras junto a indústria fonográfica que, aos poucos, fez com que o rock sofresse uma certa forma de abalo.

Mas a música de protesto, a música folk de tradição de Woody Guthrie, Pete Seeger e dos Weavers estava firme e influenciou uma nova geração de cantores. Dentre eles estava Bob Dylan, o garoto que no início dos anos de 1960 se encaminhava para a movimentada e fria Greenwich Village.

O carrão parou do outro lado da ponte, e eu saí. Bati a porta atrás de mim, dei adeus, avancei para a neve espessa. O vento cortante me atingiu o rosto. Enfim eu estava ali, em Nova York, a cidade que parecia uma teia complexa demais para se entender, e eu não iria tentar. (DYLAN, 2016, p.15).

Essa foi à primeira impressão que Bob Dylan narra acerca da grande cidade em seu livro “Crônicas” (2016). É o olhar ainda de um jovem diante de uma cidade musicalmente cosmopolita. Ele buscava nesse novo mundo o caminho daqueles que realizavam e produziam a música na região. Nova York é a cidade onde todo e qualquer músico que buscava se realizar como artista deveria estar para que a sua arte pudesse existir.

Eu estava ali para encontrar cantores, aqueles que eu tinha ouvido em discos – Dave Van Ronk, Peggy Seeger, Ed McCurdy, Brownie McGhee e Sonny Terry, Josh White, The New Lost City Ramblers, Reverendo Gary Davis e um monte de outros – e, acima de tudo, para encontrar Woody Guthrie. Nova York, a cidade que iria moldar meu destino. Gomorra moderna. Eu estava no marco zero, mas não era de modo algum um neófito. (DYLAN, 2016, p. 15)

Bob Dylan foi para Nova York com o intuito de encontrar Woody e se estabelecer. Mas essa mudança não foi somente pessoal. A viagem que realizou para o Village alcançou proporções mais intensas. Dylan transformou a fisionomia da música popular estadunidense. Ele conquistou diferentes espaços que não são limitados somente à música.

A sua história emerge no coração da América. Dylan é de uma pequena cidade mineira chamada Hibbing, que se encontra no norte de Minnesota. O seu pai era sócio numa empresa – Zimmerman Furniture and Electric, na Quinta Avenida de Hibbing. Foi ali que o jovem Zimmerman cresceu, numa família de classe média judia e mercantilista. Bem no Meio-oeste dos Estados Unidos. (DYLAN, 2016, 256).

De certa forma, Dylan foi uma criança solitária, condição reforçada por uma forma prevalecente da atitude local de forte tendência contrária aos judeus (DYLAN, 2016, p. 256). Segundo suas próprias lembranças, seus amigos íntimos eram poucos, o que o mantinha horas trancado em seu quarto lendo e fazendo anotações de todas as suas leituras. Essas anotações se tornariam, mais tarde, uma coleção de pequenos textos que eram sempre recorridos quando buscava alguma ideia para o que estava compondo. Não somente o que lia, mas, também, o que ouvia faziam parte desse repertório.

No filme documentário do cineasta Martin Scorsese sobre uma parte da trajetória da vida da vida artística de Bob Dylan, denominado “No Direction Home” (2005), encontramos a afirmação de que seu interesse musical inicial foi pelo piano. Entretanto, ele encontrou um violão no sótão da casa que seus pais compraram e, decididamente, descobriu uma nova relação com o instrumento.

Na verdade, encontrei um violão na casa que meu pai comprou. E ali também achei outra coisa. Uma espécie de nuance mística. Havia um rádio grande de mogno. Quando você abria a tampa, aparecia um toca-discos de 78 rotações. Um dia eu o abri e lá havia um disco de música Country. A canção chamava-se “Drifting Too Far From Shore”. (No Direction Home, 2005)

Essa relação que Bob Dylan possui com o rádio retorna em suas memórias mais tarde. Ao narrar uma passagem em um quarto onde morava no Village, ele afirma que “Eu me afastei da janela, do sol invernal, [...] depois liguei o rádio. Eu estava sempre à procura de alguma coisa no rádio. Assim como trens e sinos, o rádio fazia parte da trilha sonora da minha vida” (DYLAN, 2016, p. 41).

A sua relação com a música começa, então, de forma mágica, como ele mesmo narra. Na sua pequena cidade do interior, já era difícil ter contato com o que se passava e se ouvia nas cidades vizinhas. A dificuldade era maior quando se pensava numa música que era divulgada no restante do país. Ao ouvir a música pela primeira vez no antigo rádio de mogno da casa de seu pai, ele ainda afirma que “O som do disco fez com que eu me sentisse outra pessoa. E aquilo [...] sabe? Parecia que eu nem mesmo nasci com os meus pais certos, ou algo assim” (No Direction Home, 2005). É uma visão de que aquela música, por sua novidade, por sua intensidade, refletia uma força de transformação que o levou a uma outra forma de sentir a sua vida pessoal. Era somente a noite que conseguia ouvir em seu rádio as estações que chegavam de cidades distantes, como as de Arkansas e Louisiana. E era ali que ele podia sonhar.

Aos quinze anos, Bob Dylan formou uma banda de rock, os Teen Chords, com alguns amigos. Nessa banda ele imitava o estilo agressivo de Little Richard no piano. O tempo que ela existiu foi curto, pois como algumas bandas de adolescentes daquela época, eles foram perseguidos por autoridades que desprezavam o rock. Segundo Merheb (2012, p.26) numa de suas apresentações, o delegado desligou a aparelhagem da banda. Essa falta de espaço para tocar foi um dos motivos que o afastou do piano e do rock clássico, aproximando-o do violão e da música folk.

Bob Dylan ouvia tudo que podia captar. Ao falar do cantor de blues Muddy Waters, ele lembra que não era a letra da música que chamava mais a sua atenção, mas o som que esse cantor produzia (DYLAN, 2016, 100). Era a reverberação da música em seu corpo é o que ele aponta como sendo o fundamental da música.

Dylan era uma pessoa ávida e inquieta por novidades, principalmente por música. Reclamava que, em sua pequena cidade, não havia nenhuma filosofia nem para se aceitar, nem para se discordar. Ele ouvia, quando se tinha acesso, os roqueiros clássicos como Elvis Presley e Buddy Holly. Entretanto, foi sem dúvida a música folk que mais atraiu sua atenção. Como ele mesmo afirma “As canções de folk eram a maneira de eu explorar o universo, eram imagens, e as imagens valiam mais do que qualquer coisa que eu pudesse dizer. Eu conhecia a substância íntima da coisa. Podia ligar os pedaços facilmente” (DYLAN, 2016, p.24). E era na voz de Woody que seria uma das influências mais marcantes e duradouras.

Logo após se formar no secundário em 1959 e passar todo o verão tocando, Bob Dylan foi para a Universidade de Minnesota. Como ele mesmo destaca no filme documentário “No Direction Home” (2005), estava ali, mas não se sentia parte daquele

espaço. Não se sentia a vontade. Ao chegar, Dylan procurou por bares que tocassem folk em Dinkytown, região boêmia do estado. Sem contar que ele afirma que ficava tocando a noite inteira.

Antes de se tornar conhecido como Bob Dylan, o artista se apropriou de deferentes nomes, principalmente quando tocava em cidades vizinhas. Ele afirma que, ao sair de casa, não manteria o seu nome de nascimento. Certa vez, ele entrou em contato com poemas de Dylan Thomas. Foi nesse momento que veio a ideia de transformação. Na cidade de Twin Cities: St. Paul e Minneapolis, no estado de Minnesota, ele foi perguntado por um jornalista local e, respondeu prontamente que se chamava Bob Dylan. Um dos problemas iniciais que ele passou com a troca do nome foi, exatamente, atender a alguém quando era chamado por Bob Dylan, pois não estava acostumado com a sonoridade do nome. (DYLAN, 2016, p.88-89)

Em Minneapolis, Dylan começou sua busca particular pelo sucesso. Foi o início de seu entusiasmo pela vida e pela obra do cantor Woody Guthrie. Numa casa de uma amiga, Dylan ouviu doze discos de 78 rotações de Woody, gravados dos dois lados. Ele afirma que foi uma transformação na sua vida de um modo geral.

Todas as canções juntas, uma depois da outra, fizeram a minha cabeça girar. Fiquei boquiaberto. Foi como se a terra se abrisse. Eu tinha ouvido Guthrie antes, mas basicamente apenas uma canção aqui e outra ali – na maioria, coisas que ele cantava junto com outros artistas. Entretanto, agora era algo que foi transformador, poético. (DYLAN, 2016, p. 263-264)

Dylan foi apresentado por Dave Whittaker à autobiografia de Woody Guthrie, chamada Bound for Glory.

Também fui apoderado de grande curiosidade a respeito do homem e tinha que descobrir quem era Woody Guthrie. Não demorou muito. Dave Whittaker, um dos beats do tipo Svengali que andava por lá, tinha uma autobiografia do Woody, Bound for Glory, e me emprestou. Eu a li de capa a capa, como um furacão. Totalmente focado em cada palavra, e o livro cantou pra mim como um rádio. (DYLAN, 2016, p. 264)

Bob Dylan se entregou, então, à vida e a obra de Woody. Aprendeu as suas músicas, sua entonação e modulação da voz, como, também, o estilo de tocar violão. Não se tratava somente de uma imitação, mas de um movimento de transformação

peçoal. “Para mim foi uma epifania, como se uma pesada âncora tivesse acabado de mergulhar nas águas do porto” (DYLAN, 2016, p. 265). Trata-se de um encontro estético, no sentido que foi uma experimentação marcada na vida de Dylan. Anos mais tarde, ele se encontraria com Woody já doente e o visitaria inúmeras vezes na clínica onde este se encontrava internado. Para Dylan (2016, p. 266) seria como se ele tivesse que oferecer a continuidade do trabalho de Woody.

Conforme Rodrigo Merheb (2012, p.37), Dylan se apaixonou por essa imagem romântica do artista solitário que faz da estrada sua casa e sua luta. Após a sua passagem de um ano em Minneapolis, ele inicia a sua jornada ao encontro de seu grande ídolo. Quando finalmente resolveu se mudar para Nova York, logo no início de 1961, Dylan manteve o objetivo de conhecer e visitar Woody.

O Bob Dylan que chegou a Nova York era muito diferente do Robert Zimmerman que abandonara Hibbing. Dylan tinha construído uma história de vida fantasiosa em substituição ao que havia descartado da verdadeira. Zimmerman transformou-se em Dylan. (FRIEDLANDER, 2015, p. 197).

Entretanto, Bob Dylan não construiu para si apenas história única. Ele fantasiou múltiplas histórias acerca da sua trajetória de vida em diversas entrevistas que concedia, desde suas primeiras semanas em Nova York. Ele não possuía uma única imagem. Alimentou uma diversidade de sua própria história. (MERHEB, 2012, p. 38). Numa de suas versões, ele se colocou como órfão. Noutra, afirmava ter fugido de casa inúmeras vezes e vagado pelas ruas, na neve e com fome. Andou de carona em trens sem se preocupar com o lugar e a direção que estava seguindo. Trabalhou em construção e dirigiu caminhão para uma padaria. (DYLAN, 2016, p. 13-14). Ele construiu uma biografia romantizada e adequada a um pretense poeta marginal. (MERHEB, 2012, p. 38).

Tomando as suas histórias como verdades ou não, o certo é que, em Greenwich Village era o único rumo que Dylan colocou como objetivo (DYLAN, 2016, p. 132), pois sabia que se tratava, desde o início do século XX, da capital da boemia estadunidense. O Village era o palco e o ponto de encontro de artistas consagrados, traficantes de drogas e jovens que buscavam seus espaços. Era o local onde o artista deveria está.

Enquanto não alcançava o espaço que estava em construção, Dylan investia em

sua formação frequentando as bibliotecas, pois “[...] Por algum motivo, as bibliotecas públicas eram os lugares que mais tinham discos da Folkways” (DYLAN, 2016, p. 266). Além disso, ele aproveitava o que a cidade poderia oferecer.

Ele ouvia de tudo que podia encontrar. Sua formação musical não ficou limitada somente a imagem de Woody. Blues, Country, Folk, enfim, os estilos musicais que podia ter acesso, Dylan buscava ouvi-los até que aquilo começasse a fazer parte de sua vida. (DYLAN, 2016, p. 81).

Bob Dylan mergulhou, então, na inebriante e folclórica vida artística do Village. Durante um tempo, visitava Woody no hospital, como também, fazia visitas à família Guthrie no bairro do Queens. A música, a história e a presença de Woody foram intensamente importantes na vida de Dylan que ele compôs a canção *Song To Woody*. Em poucos versos, ele retrata os caminhos e a forma de luta que Woody defendia em suas canções e na sua caminhada como artista. Essa canção chegou a ser apresentada para Woody na fase em que ele estava doente e no final da sua vida, internado na clínica. (DYLAN, 2016, p.109).

Segundo Paul Friedlander (2015, p.198), o que ficou marcado para algumas pessoas que tinham contato com Dylan naquela época, ele ainda não era um cantor preparado. Entretanto, o que faltava em experiência ele transformava em entusiasmo. Havia uma confiança que, para os olhares do Village, beirava a arrogância. Ao mesmo tempo era visto uma energia nervosa que mostrou ser contagiante com o público. Dylan não era uma versão pálida Woody como queria enxergar. Havia uma força intensa em suas apresentações.

Uma das imagens criadas por Dylan em suas entrevistas – que ele também narra em seus livros de Crônicas – não estava errada. Ele vagou mesmo pelos espaços do Village tocando em diversas casas de apresentação. Rapidamente ele foi acolhido pela comunidade folk. Em pouco tempo começou a frequentar e ser cuidado por artistas que já possuíam seus espaços na cidade. Entretanto, muitos dos comentários sobre Dylan também eram ambíguos. Muitos dos que o acolheram nesse período, mais tarde se sentiriam descartados, dispensáveis, não mais encarados como amigos. À medida que Dylan tornava-se mais popular, ele ficava, algumas vezes, agressivo. Bebia muito e, nesses momentos, desferia críticas brutais e sarcásticas contra amigos e artistas. Alguns iam embora. Outros voltavam para mais uma dose. (FRIEDLANDER, 2015, p. 198). Nessas idas e vindas de apresentações, experimentações de diferentes estilos musicais e variadas leituras e amigos, o sucesso lentamente chega para Bob Dylan.

4.3 – Por uma outra estrada.

Agora a minha vida inteira estava prestes a sair dos trilhos. Pareceu que fazia éons desde que eu estivera no apartamento do irmão de Flo Castner no sudeste de Minneapolis escutando o álbum *Spirituals to Swing* e as canções de Woody Guthrie. Agora, inacreditavelmente, eu estava sentado no escritório do homem responsável por *Spirituals to Swing*, e ele estava me contratando pela Columbia Records. (DYLAN, 2016, p. 301).

Bob Dylan narra essa passagem com entusiasmo de um artista que começa a se abrir para ele um outro caminho. E era isso que estava acontecendo. Toda a sua caminhada de envolvimento e relações com a música, a literatura, amigos e noites em bares tocando, agora entra em um novo estágio. Esse é um dos muitos caminhos que acontece na vida de um artista. É o início de uma nova estrada e, como ele mesmo afirma, um novo céu. (DYLAN, 2016, p. 300)

Dylan estava tocando em 1961 em um clube de música folk mais destacado da época, o Gerdes's Folk City. Mesmo não sendo a atração principal do programa da casa, Bob obteve uma resenha empolgada escrita por Robert Shelton no New York Times sobre sua apresentação. Nesta resenha, Dylan é apresentado como uma nova face inteligente da música folk, e poderia ter a carreira prestes a decolar. Um dia após o lançamento do artigo, ele foi procurado por John Hammond, importante produtor da Columbia Records, já para assinar o contrato. Ele já havia assistido Dylan se apresentar tempos antes no apartamento da cantora Carolyn Hester. O que ele reconheceu em Dylan foi uma rebeldia que poderia personificar o espírito de protestos da época. (DYLAN, 2016, p. 299).

Hammond deu alguns discos a Dylan e solicitou que ele escutasse. A Columbia havia adquirido os direitos de canções antigas, das décadas de 20 e 30 e possuía o interesse de grava-las. (DYLAN, 2016, p. 302). Entretanto, Bob não seguiu a orientação.

O seu primeiro álbum possui como título, apenas *Bob Dylan*. Para a gravação ele utilizou apenas o violão e a harmônica; e passeia rapidamente por tradicionais canções folclóricas e pelo blues, apresentando apenas duas composições inéditas. Ele justifica as suas escolhas da seguinte forma:

Eu tenho um hábito que adquiri ao longo do caminho. Do que é bom para mim, não abro mão com tanta facilidade. Quando eu fiz a primeira gravação, usei canções que eu conhecia, mas que não tinha interpretado muito. Eu queria só gravar o que me desse na telha e ver o que aconteceria. (DYLAN, “No Direction Home”. 2005)

Para Bob Dylan, esse primeiro álbum era, então, uma experimentação. Era a possibilidade de colocar para um público, o que durante anos de estrada, ele havia ouvido, recortado, tocado, ou seja, incorporado à sua vida. Era o momento de colocar em prática a sua versatilidade com que lidava com as canções. Entretanto, as vendas de seu primeiro álbum foram inexpressivas. Segundo Friedlander (2015, p. 198), a sua voz, entonação e o estilo de tocar harmônica eram considerados únicos por algumas pessoas, e simplesmente ruins por outras. Não era uma voz que estaria preparada para o mercado. Muitos consideravam que Dylan foi um erro de avaliação de Hammond. Entretanto, como apresenta Merheb (2012, p.38-39), o aumento do movimento folk do início dos anos 60 tornava a música de Dylan artisticamente viável, pois, comercialmente, era o estilo musical que estava fortalecido. Dylan já era uma figura que se destacava em apresentações pelo Village. Não demoraria em se afastar da massa.

Graças á efervescência política iniciada com a chegada de John Kennedy à Casa Branca após oito anos sob o governo de um sisudo presidente militar, a música folk vivia um momento de revitalização. E o Village era o centro nervoso da cidade [...] (MERHEB, 2012, p. 38).

Fortalecido pelas mudanças e transformações sociais e políticas, o Village continuava a ser o centro de orientação para uma resistência artística à cultura dominante. O folk e o jazz eram as escolhas musicais mais diretamente envolvidos no movimento da época. Eles relacionavam-se com a literatura, o teatro e todo o tipo de arte que poderia inspirar os objetivos comuns de contestar o conservadorismo reinante. E Bob Dylan já se misturava nessa atmosfera. Ele já fazia parte dessa grande variedade de artistas que estavam nesse movimento de resistência e protesto. “A todos que conviviam Bob Dylan impressionava a rapidez com que suas habilidades como compositor e letrista se desenvolviam” (MERHEB, 2012, p. 39). E essa característica já apareceria num próximo movimento.

Minha perspectiva a respeito de tudo estava prestes a mudar. O ar logo estaria carregado de intensidade e se tornaria mais potente. Minha pequena choupana no universo estava prestes a se expandir em uma gloriosa catedral, pelo menos quanto à composição. (DYLAN, 2016, p. 293)

E a sua estrada estava prestes mesmo a abrir novos caminhos. Bob Dylan se apaixonou por Suze Rotolo, uma jovem escultora e artista. Ela participava de atividades no movimento a favor dos direitos civis e da paz. Eles foram apresentados pela irmã da Suzi que era assistente de palco numa casa de shows que Dylan se apresentava.

Carla me apresentou sua irmã. O nome dela era Susie, mas ela grafava Suze. Não consegui tirar os olhos dela desde o primeiro instante. Era a coisa mais erótica que eu já tinha visto. Tinha a pele clara e o cabelo dourado, puro sangue italiano. De repente o ar ficou repleto de folhas de bananeira. Começamos a falar, e minha cabeça começou a rodopiar. A flecha do cupido já havia passado zinzindo por minhas orelhas antes, mas dessa vez me acertou no coração, e seu poder me levou de arrasto. (DYLAN, 2016, p. 286).

Essa paixão apontou a Dylan uma variedade de novas experiências políticas e literárias. “Um novo mundo de arte estava abrindo a minha mente” (DYLAN, 2016, p. 290). Para Suze, a genialidade de Dylan estava no detalhamento e na profundidade de seu pensamento e na capacidade de sintetizar informações e expressá-las em palavras. (“NO DIRECTION HOME”, 2005). Ela logo se transformou, durante um tempo, na queridinha do folk quando apareceu de braços dados com Dylan na capa do seu álbum de 1963, *The Freewheelin’ Bob Dylan*. Esta imagem se tornou icônica, onde se encontra dois jovens, Dylan e Suze, caminhando abraçados por uma gélida rua do Village.

O lançamento de *The Freewheelin’ Bob Dylan* já apresenta uma diferença fundamental de seu primeiro álbum. Todo o repertório foi assinado pelo próprio Bob Dylan. Em maio de 1963, emerge um outro rosto de Dylan. Ele não estava mais revivendo as canções do passado para torná-las públicas. Não havia mais, nesse álbum, releituras de canções folclóricas com pequenas modificações, prática que ele sempre empregava em suas interpretações. Conforme aponta Merheb (2012, p. 39), agora era simplesmente uma outra linguagem poética construída pelo artista que o lançou para o mundo. O novo período político estava refletido em canções como *Masters of War* e *Hard Rain’s a-Gonna Fall*. Mas encontramos, também, canções amor. A delicada e doce memória encontrada em *Girl From The North Contry* que rivaliza e colide com

Don't Think Twice, It's Alright, a primeira de suas tiradas cruéis contra os amores perdidos (FRIEDLANDER, 2015, p. 200). Mais tarde, após terminarem o relacionamento, Suze também se transformaria em alvo para o seu sarcasmo.

Entretanto, uma canção se tornaria de uma importância intensa. *Blowin' in the Wind*, a primeira faixa do álbum, revela a potência criadora e genial de Dylan para escrever canções (FRIEDLANDER, 2015, p. 200; MEREHB, 2012, p. 40). Nessa canção, ele se utiliza da simplicidade e de recursos poéticos – simbolismos, metáforas e imagens – para abordar questões sobre a guerra e sobre a paz, justiça e a injustiça. “Não sei se a música era boa ou ruim. Parecia apropriada. Mas eu não imaginava que tivesse a característica de um hino ou coisa parecida” (DYLAN, “NO DIRECTION HOME”, 2005). Entretanto, foi exatamente o que a canção se tornou, um hino. Ela questiona, com direcionamento, questões urgentes que emergiam no cenário político da época.

How many roads must a man walk down/Before you can call him a man?
How many seas must a white dove sail/Before she sleeps in the sand?/Yes,
and how many times must cannonballs fly/Before they're forever
banned?/The answer, my friend, is blowin' in the wind/The answer is blowin'
in the wind³.

Bob Dylan elabora as questões, desafiando os ouvintes buscar as suas próprias conclusões. É um chamado a pensar. Entretanto, as respostas a estas questões, como ele aponta, estariam “blowin' in the Wind”. Elas estão soprando no vento. Estão na ordem do dia e nos convidam a pensar, a dar movimento e a tentar responder. É uma provocação. As respostas poderiam ser tocadas e sentidas como o vento? Ou seriam amorfas e indistintas como o vento? A única resposta que ele apresenta é fazer o outro sair da sua comodidade. Conforme Friedlander (2015, p. 200) “Esta habilidade de apresentar assuntos de natureza política e pessoal de uma maneira criativa e abstrata provou ser a maior contribuição de Dylan à música folk e, posteriormente, ao rock”. Rapidamente, então, após o lançamento de seu segundo álbum, Bob Dylan foi elevado às alturas que o seu talento artístico despontava.

Com 22 anos de idade, Dylan compôs o que podemos considerar seu primeiro

³ Quantas estradas um homem deve percorrer/Pra poder ser chamado de homem?/Quantos oceanos uma pomba branca deve navegar/Pra poder dormir na areia?/Sim e quantas vezes as balas de canhão devem voar/Antes de serem banidas pra sempre?/A resposta, meu amigo, está soprando no vento/A resposta está soprando no vento.

clássico, que remete à era Kennedy, aos conflitos raciais no sul dos EUA e aos protestos antinucleares. Em 1963, o empresário Albert Grossman planejou a participação de Bob Dylan no Festival de Newport. Ele Chegou como uma promessa e saiu como estrela. Ao cantar *Blowin' in the Wind* no final de sua apresentação, diferentes nomes da música folk, como Odetta, Peter Seeger e Joan Baez, foram ao palco num coro de adesão consagrador. (MERHEB, 2012, p. 25).

A cantora folk, Joan Baez, também foi uma das imagens fundamentais para a estrada de Bob Dylan. Durante um tempo, encantada com a inteligência e versatilidade de Dylan, ela o levou em algumas turnês, apresentando-o ao público universitário, que a idolatrava. Ele abria seus shows e, logo depois, faziam duetos. Dylan e Baez estiveram juntos cantando na histórica marcha pelos direitos civis em Washington, quando Martin Luther King realizou seu famoso discurso marcado pela frase “eu tenho um sonho”. Nessa mesma época, 1963, ao ser apresentado ao público do Newport Folk Festival, foi Baez quem o conduziu até o palco. Dylan cantou *Only a Pawn in the Game*. Numa entrevista concedida ao New York Daily News, ele afirmou que o momento atual pelo qual passavam clamava pela verdade. As pessoas queriam ouvir uma verdade, o que estava acontecendo. E era isto que elas podiam ouvir na música folk atual. Rapidamente, Dylan foi colocado como o legítimo herdeiro de uma geração de Woody e Seeger, como também, ele seria aquele que encaminharia uma nova geração. Ele foi alçado ao lugar de poeta, mas também, levou o peso de profeta. Porta voz de uma fatia da juventude estadunidense de classe média comprometida com os principais temas sociais da época: discriminação social, corrida armamentista, pacifismo e direitos civis. Dylan apresentava, ao mesmo tempo, a imagem da tradição da música de protesto e o engajamento para a realização de novas mudanças sociais. (FRIEDLANDER, 2015, p. 200).

A ideia de Dylan de que a mudança social, pessoal e cultural era inevitável funcionou como uma iluminação para seu público crescente. Os EUA do final de 1963 estavam repletos de pessoas lutando contra diferentes formas de injustiças. A época era um turbilhão. Conforme afirma Friedlander (2015, p. 201), Dylan, estava participando ativamente nessas manifestações e, em certas apresentações, ele clamava aos políticos, jornalistas e críticos que, ao invés de impedirem os movimentos, se tornassem parte dessa onda de luta pelos direitos civis. Dylan, também, direcionava alguns apelos aos pais para que parassem de criticar seus filhos, ou que, pelo menos, não atrapalhassem se não estivessem dispostos a ajudar (MERHEB, 2012, p. 40).

O movimento pelos direitos civis seduzia-se, então, com a expressão poética de mudança iminente. Os jovens, agora, haviam descoberto um novo e forte porta-voz para a sua geração. O ainda jovem Dylan encontrou-se no personagem de profeta, uma posição, inclusive, que ele não se sentia muito à vontade. Conforme afirma, “[...] aqueles pestes graúdos da imprensa continuavam a me promover como o porta-voz, o representante ou mesmo a consciência de uma geração” (DYLAN, 2016, p. 127-128).

É interessante observar que tanto em seu livro “Crônicas” (2015) ou no filme documentário “No Direction Home” (2005), há uma reclamação de Dylan que é constante. Ele volta sempre à questão que não pretendia ser um cantor que estivesse buscando defender uma bandeira. “Não sou um cantor político” é uma frase que emerge com recorrência dos dois materiais, como também em entrevistas da época. Numa das passagens de “Crônicas” encontramos:

Os fatos do momento, toda a mistificação cultural, estavam aprisionando minha alma, me enojavam – direitos civis e líderes políticos abatidos a tiros, as barricadas nas ruas e os deslizamentos do governo, estudantes radicais e manifestantes enfrentando os tiros e os sindicatos, as ruas explodindo, a raiva em plena ebulição, os anticomunismos, as vozes mentirosas, ruidosas, o amor livre, o movimento antissistema financeiro, o sistema todo. Eu estava decidido a me posicionar além do alcance de tudo aquilo. (DYLAN, 2015, p. 121).

Do começo, onde cantava as músicas tradicionais, passando para a música de protesto, Dylan começa a direcionar seu movimento como artista em outras direções. Após os riscos do ativismo político, ele começa a afastar seu foco para longe do panorama sociopolítico. E o medo é uma motivação. Ele ficou abalado com a morte repentina do presidente Kennedy e de outros nomes importantes dos movimentos sociais. (DYLAN, 2015, p. 127). Aos poucos, começa a direcionar a sua criação para algo mais íntimo e de orientação pessoal. Além do redirecionamento de sua postura, ele começa a responder às novas visões que se abriam para ele com o uso de drogas que expandiam a percepção. O tempo estava mudando para Dylan novamente (MERHEB, 2012, p. 65).

Em março de 1965, emerge uma nova roupagem criativa de Bob Dylan no seu álbum *Bringing It All Back Home*, lançado pela Columbia. Já na capa, levemente distorcida, encontramos um Bob Dylan elegantemente vestido, segurando um gato – que se chamava Rolling Stone – com uma bela mulher de vermelho ao fundo fumando um

cigarro. Entretanto, surpresa maior encontra-se na primeira faixa do álbum, a canção que fala do submundo das drogas, *Subterranean Homesick Blues*. No início da música ela já apresenta uma guitarra elétrica tocada de forma veloz e pulsante. Dylan havia mudado. Uma banda de rock and roll agora o acompanhava, trazendo uma outra energia musical. E as canções se distanciavam dos movimentos de protesto, destacando mais fortemente um fluxo de consciência pessoal.

Muitos fãs que adoravam o Dylan cantor folk, aqueles que o veneravam como um visionário político e que tinham aprendido a aceitar o enfoque pessoal do seu trabalho durante o período de transição, ficaram pasmos com os instrumentos elétricos no primeiro lado do disco. (FRIEDLANDER, 2015, p. 214).

Muitos de seus seguidores, que o acompanhava nas tradicionais canções e atitudes do espaço folk e de protesto, viam no rock and roll ainda uma música simplista, romântica e voltada para adolescentes. Mas era um caminho sem volta para um artista que tinha como uma de suas características, mudar as suas influências, ou melhor, utiliza-las para oferecer um outro rumo para o seu o pensamento.

Por certo que minhas letras haviam atingido nervos que jamais haviam sido atingidos antes, mas, se minhas canções eram apenas palavras, então o que Duane Eddy, o grande guitarrista de rock and roll, estava fazendo ao gravar um álbum cheio de arranjos instrumentais de minhas canções? Os músicos sempre souberam que minhas canções eram mais que palavras, mas a maioria das pessoas não e musicista (DYLAN, 2016, p. 132).

Essa mudança de foco na sua música, segundo Merheb (2012, p. 66), não se trata de uma radicalidade por parte de Dylan. Em 1962 ele já iniciava algumas apresentações com uma banda elétrica quando gravou a canção *Mixed-Up Confusion*. Em 1965, se inicia uma emergência da limitação comercial da música folk acústica – ao mesmo tempo em que se inicia uma invasão de bandas inglesas nos EUA – cantar canções com guitarras elétricas parecia ser um movimento progressivo do artista para que não ficasse restrito ao convencional.

As mudanças de atitudes, ou correções de curso e forma de pensar, são intensas no trabalho artístico de Dylan. Ele realizou diversas mudanças no decorrer de sua carreira até os anos 60, e continuaria realizando essa prática na sua forma de se

relacionar com o seu trabalho. “A jornada que começara na tradicional música folk seguiu pelo caminho do protesto, folk psicossocial, folk-rock e [...] tempero country” (FRIEDLANDER, 2015, P. 214). Agora Dylan incorporava o rock. Muitos de seus amigos afirmam que Dylan capta o potencial comercial de cada redirecionamento da indústria da música. Essa perspicácia, certamente, se transformava em aumento nas vendas de discos. Dylan parecia ser capaz de sentir a mudança da atmosfera do mercado. (“NO DIRECTION HOME”, 2005).

Embora abandonasse a polêmica dos movimentos sociais em *Bringing It All Back Home*, Dylan não deixou de lado a sua rebeldia individual. O disco não havia uma única música que protestasse ou se referisse a um tema específico. Entretanto, as canções estavam impregnadas de atualidade que refletiam de forma apurada o sentimento disseminado de que a sociedade estadunidense era algo prestes a estourar. Conforme afirma Merheb (2012, p. 41-42) acerca das canções, “Ele recriava o que era real, visível em uma paisagem intrinsecamente pessoal, e devolvia um mundo visto por lentes distorcidas e alucinógenas” (MERHEB, 2012, p. 41-42).

Esse movimento de rebelde também pode ser observado numa outra canção que também se tornou um de seus clássicos: *Mr. Tambourine Man*. Nela, de forma abstrata, Dylan conta a história de uma existência desiludida, confusa e fatigada, buscando uma fuga e um novo amanhecer. A música havia sido gravada antes de Dylan pela banda The Byrds, que só gravaram a primeira estrofe para que ela coubesse em apenas dois minutos e meio. Durante várias semanas em 1965, a canção ficou em primeiro lugar nas paradas, tocando nas rádios de todo o país.

Foi também em 1965 que Bob Dylan se lançou numa turnê pelos EUA acompanhado, pela primeira vez, por uma banda, disposto a tocar em volume alto. Os principais momentos da turnê foram filmados em um documentário de D. A. Pennebaker, intitulado “Bob Dylan: Don’t Look Back” (1967). Podemos observar nesse documentário que Dylan havia pensado em realizar uma turnê de rock. As pessoas que se dispusessem a pagar pelo ingresso, assistiriam a um show de rock. O empresário de Dylan, Albert Grossman, contratou um grupo canadense chamado The Hawks – que mais tarde se chamaria The Band – para acompanhá-lo na turnê.

Segundo Merheb (2012, p. 34), em pouco tempo a turnê se transformou numa espécie de circo de mídia, em função da crescente notoriedade de Dylan e, também, por causa das reações apaixonadas das plateias. A conversão à eletricidade trouxe um novo formato de público. Mas, muitos de seus antigos seguidores, não estavam dispostos

ceder. Ele era confrontado com manifestações de todos os tipos. As vaias eram incessantes. Dylan respondia a esses movimentos mandando a banda tocar ainda mais alto, como uma atitude de desafio.

Uma imagem é bem representativa desse período⁴. Na noite de 25 de julho de 1965, no Festival de Newport, Peter Yarrow, integrante do trio Peter, Paul and Mary, sobe ao palco constrangido para avisar ao público que Bob Dylan tinha ido guardar a guitarra elétrica e logo voltaria para cantar. Ouve-se da plateia alguém gritar: “ele que traga o violão”. Isso aconteceu porque, poucos minutos antes, Dylan havia chocado o uma parte do público que ali se encontrava. O cantor que chegou ao palco, diante de quase cinquenta mil pessoas, não era mais o trovador em roupas de flanela que tocava música de protesto com seu violão e gaita. Agora era um legítimo roqueiro, com jaqueta de couro e calça apertada que estava diante de um público ainda tradicional de um festival de música folk. Ele trazia em suas mãos o que muitos puristas consideravam o símbolo da alienação produzida pela música comercial: uma guitarra elétrica. Com uma banda formada por um baixo, outra guitarra, bateria e órgão, Dylan começou a tocar *Maggie's Farm*, uma de suas canções mais enfáticas das faixas elétricas de *Bringing It All Back Home*. A reação da plateia variou entre os aplausos e a massa da hostilidade. O público sentia-se traído. Dylan terminou a primeira música e a plateia aguarda a sua segunda canção. Quando começou a cantar *Like a Rolling Stone*, canção que começava a subir nas paradas de sucesso, as vaias se fizeram ouvir com mais intensidade. O número não chegou a ser terminado, pois Dylan largou o palco ainda atônito com a reação.

Segundo Friedlander (2012, p, 214), nos bastidores o caos ainda era maior. Exponentes da canção folk de protesto, como Peter Seeger, assistiram lívidos aquela apresentação de Dylan. Convencido a voltar ao palco, ele retorna com só com o violão. Dessa vez é, sem dúvida, ovacionado. Ele atendeu o público tocando *Mr. Tambourine Man*, e fechou a sua participação cantando *It's All Over Now Baby Blue*, onde a letra, que narra uma despedida, serviu como metáfora para aquele momento. O mesmo festival que em 1963 consagrou-o como o porta-voz da nova geração folk, agora resistia a sua experimentação pelo rock. Alguns críticos, entretanto, apontaram que a fusão de poesia e letras engajadas com a guitarra do rock and roll, produzira um híbrido de

⁴ Essa imagem se encontra nos livros de Paul Friedlander (2015), Rodrigo Meheb (2012). No documentário “No Direction Home” (2005), essa passagem é revivida no decorrer do filme, sempre em partes.

grande força artística com potencialidade comercial. Alguns críticos entenderam o movimento realizado por Dylan em direção ao rock como a emergência de um novo gênero, o folk-rock. Entretanto, os que resistiam às mudanças, continuavam afirmando que ele havia se vendido ao mercado comercial.

Foi ainda na fatigada programação da turnê de 1965-1966 que Dylan lançou o álbum *Highway 61 Revisited*. A sua faixa de abertura era a já eletrificada e conhecida *Like a Rolling Stone*, considerada um rompimento não apenas com todos os limites impostos pela comunidade folk, mas também com os padrões do mercado musical. Nunca anteriormente uma canção com seis minutos de duração havia chegado ao topo das paradas de sucesso. A canção atingiu com intensidade as rádios dos EUA. Ela retrata com senso de urgência o tempo de confusão em que toda uma geração estava mergulhada. Era como se Dylan tivesse conseguido condensar as experiências artísticas do pós-guerra numa única canção: conflitos raciais, Guerra do Vietnã, assassinato de um presidente, nascimento do rock and roll, enfim, todos esses movimentos se encontravam indiretamente retratados nos seus versos.

Como muitas das importantes músicas de Dylan, além do impacto sonoro, outro aspecto que se destaca é o registro vocal. Dylan canta alternando diversas formas de entonação e espírito, onde sugeria raiva, solidariedade, cumplicidade, entre outros. Com uma cumplicidade diante de um interlocutor imaginário, ele pergunta como se fosse um grito:

“How does it fell to be on your own / with no direction home / like a complete unknown / like a rolling stone”⁵.

Uma pergunta que coloca o outro a pensar, que tira as suas referências. Dylan lança uma declaração de autonomia, onde aponta para o colapso das estruturas sociais e organizações que tentavam oferece alguma garantia para o indivíduo. É um convite audacioso para que o outro se reinvente a partir do nada. Criar sem as garantias de que construirá alguma coisa que transforme a realidade.

Segundo Merheb (2012, p. 29) com o passar dos tempos, *Like a Rolling Stone* aos poucos se transformou em uma canção quase mítica e, sem dúvida, uma das mais

⁵ “Qual é a sensação de estar totalmente sozinho / sem saber o rumo de casa / como um total desconhecido / como uma pedra que rola?”

importantes da estrada de Bob Dylan. Seus significados não se esgotam numa única análise rigorosa e fixa. É uma canção aberta a interpretações. Com essa canção, ele alcançou um outro patamar como artista.

Nos dois álbuns lançados em 1965, Bob Dylan alcançou uma posição peculiar e determinante como artista. A crítica que o via como um dissidente, aos poucos, se reduziu. Nesses álbuns, ele investiu firmemente na eletricidade e aperfeiçoou, ainda mais, a sua forma de garimpar as palavras. Entretanto, para aguentar a maratona de shows dessa turnê de 1965/1966, os confrontos que ainda aconteciam com as plateias em determinados lugares, as inúmeras entrevistas e festas promocionais, Dylan se abastecia fartamente de anfetaminas. Esse fato fazia com que ele dormisse pouco e não parasse de falar e se movimentar. Por cada lugar que passava com sua turnê, Dylan era colocado numa superexposição por uma imprensa que não se cansava em segui-lo. Coletivas eram realizadas para incluir perguntas sobre o significado de suas músicas, as quais Dylan inevitavelmente respondia: “O que elas significam para você? Não sei, apenas escrevo-as”. Por trás de seus óculos escuros e cabelos revoltos, ele participava das entrevistas criando personagens e diversas facetas. Para uma pessoa que era considerada um artista com canções que continham uma certa dose de magia e também, uma estética de pensamento, ele escapava das entrevistas com sarcasmo e, por inúmeras vezes, com hostilidade. Ele não queria a responsabilidade de oferecer respostas prontas para alimentar uma imprensa que, para ele, tinha pressa em realizar rápidos julgamentos sobre a sua vida. Aos poucos essa relação conflitante com a imprensa foi se ampliando. E ele não tinha interesse em mudar isso. (DYLAN, 2016, p. 131-132).

A partir dos anos de 1965 e 1966, Bob Dylan se tornou um artista que carregava uma estrada marcada por mudanças de direções nas esquinas pelas quais passava. Ele não era apenas um grande sucesso tocando nas rádios, mas também, vários artistas de diferentes estilos musicais gravaram suas canções. Nessa época, oito composições de sua autoria, gravadas ou não por ele, estavam entre as quarenta mais vendidas. Sua voz e seu estilo já começavam a ser copiados.

Por mais que Bob Dylan sempre tenha defendido que não era um cantor de protesto e que não fazia política, também é verdadeiro que suas canções tocaram em algo e servira como ferramentas para a observação, resistência e luta nos campos mais diversos da imagem política de uma época. As suas composições não ficaram restritas, apenas, ao seu mundo individual, autônomo. Mesmo defendendo que o que escrevia não tinha a intenção de ser a voz que o outro deveria se guiar, não foi possível controlar os

efeitos de suas canções.

Estava farto do modo como minhas letras haviam sido extrapoladas, seus significados subvertidos em polêmicas, e de ter sido unido como Mano-Mor da Rebelião, Sumo Sacerdote do Protesto, Tsar da Dissensão, Duque da Desobediência, Líder dos Aproveitadores, Kaiser da Apostasia, Arcebispo da Anarquia, O Maioral. De que diabos estamos falando? Títulos horríveis sob qualquer aspecto que se queira olhar para ele. Todos eles cifrados para *Fora da Lei*. (DYLAN, 2016, p. 133).

A luta então era para se desligar dessas personagens, dessas imagens que criaram de sua trajetória como artista. Mas Dylan não conseguiu. Elas impregnaram mais de uma geração. E, principalmente, suas canções extrapolaram qualquer tentativa de aprisionamento. A rica linguagem que elaborou em suas composições serviam de forma panfletária. A música alcançou espaços que o compositor não pôde direcionar. Essa talvez seja uma importante forma de ver uma composição, pois ela não tem limites. Se as suas canções serviam, num primeiro momento, como instrumentos apenas para ele se expressasse sobre os problemas da vida, como criações autônomas, as mesmas canções alcançam o que se pode entender como uma experiência mais ampla. Ela alcançou uma atmosfera social, política e coletiva.

Conforme afirma Merheb (2012, p. 47-48) o curto momento da fusão do rock com o folk começou a modificar o entendimento da música como forma de expressão social e abriu espaço para outras diferentes combinações de gêneros que estavam por vir. A música começava a ficar mais multifacetada e, buscar uma classificação rigorosa, perdia o sentido. Emergia um outro gênero, sinteticamente chamado de rock, que abarcava uma variedade de artistas que começavam a surgir no cenário musical. O mercado musical começou a assistir uma mudança nesse biênio de 1965-1966. Foi o momento em que bandas começaram a surgir por todo EUA. Na Califórnia, as gravadoras ganham força onde, anteriormente, somente a indústria cinematográfica tinha o seu mercado. O que aconteceu com o Village a partir dos anos 40, agora estava se voltando para a Califórnia. Novos artistas começaram a entrar em cena.

O jovem que havia chegado numa fria Village para tocar pelos bares e casas de shows, agora era um cantor do mundo. Bob Dylan pegou a estrada numa jornada buscando encontrar um lugar apenas para cantar, sem ambições. Entretanto, esse rapaz mudou o rosto da música. O cantor sem ambição, que criou diferentes histórias sobre a

sua vida, que viveu personagens, era agora um rosto que, no rastro de suas canções, questionou e desafiou o ouvinte a experimentar pensar. “Uma canção é como um sonho, e você tenta torna-la realidade” (DYLAN, 2016, p. 180).

5 – O movimento das guitarras e uma outra forma de expressar a música.

Começamos, agora, de um outro espaço musical: a Londres dos meados anos 60 do século XX, que se tornara um dos centros criativos da estrada do rock. Nesse ambiente as bandas como Beatles, The Who e Stones, se apresentavam em inúmeros clubes locais e iniciavam suas trajetórias.

Em meio a essa agitada cena musical da cidade, emergiram dois guitarristas com estilos que traziam em suas músicas e formas de tocar, uma mistura inovadora. Era um movimento centrado no instrumento. Em suas apresentações, eles combinavam elementos do blues com a distorção experimental na guitarra, técnica que emergia com força na época.

Eric Clapton, um entusiasta do blues e ex-guitarrista de uma banda britânica, os Yardbirds, formou outro grupo, o Cream. E Jimi Hendrix, um músico estadunidense que não encontrou o sucesso que almejava como guitarrista da soul music no Village, mas, no mercado Britânico formou o Jimi Hendrix Experience e fez sucesso.

É importante destacar que, na estrada do rock, esse dois músicos fizeram com que se iniciasse uma outra ramificação para a música. Na história do rock, começava uma nova fase, onde o público era atraído antes por um instrumentista que tocava uma série de solos improvisados do que por um grupo, cantor ou repertório de canções.

Em gerações anteriores do rock do começo dos anos 60 existiam guitarristas que criaram seus espaços – Chuck Berry, Scotty Moore, Buddy Holly, Duane Eddy entre outros – mas foram poucos os momentos em que um instrumento ou instrumentista alcançou um status tão intenso e forte quanto aquele alcançado durante a era dos dois principais nomes da guitarra. Principalmente na imagem britânica.

5.1 – Um novo instrumento, uma nova tecnologia, uma outra realidade.

O violão existe desde 1.200 a.C. Os primeiros modelos que foram produzidos em massa não eram amplificados e possuíam cordas de aço. Eles foram criados por um vendedor de sapatos de Kalamazoo, Michigan, chamado Orville Gibson na década de 1870. Os instrumentos possuíam uma forma arqueada que foi modelada a partir do

violino. No período de 1894, Gibson encontrou uma base de interesse suficiente em seus produtos para que pudesse abrir a Gibson Company. O imigrante alemão C.E Martin abriu sua fábrica de violões em Nazareth, na Pensilvânia, e começou a construir o instrumento com cordas de aço no começo de 1900 (ACHARD, 1989, p. 32). Por volta de 1920, os violões com esse tipo de corda já eram usados no blues, folk, country e na música popular.

Os primeiros artistas a vislumbrarem o violão como instrumento principal foram os músicos de jazz. Durante a década de 1920, as seções rítmicas de jazz passaram por um processo de evolução. O violão substituiu o banjo como principal instrumento de cordas que sustentava o ritmo. Em dez anos, violonistas – rivalizando com os instrumentos de sopro – começaram a tocar solos improvisados em uma única corda. (ACHARD, 1989, p. 35).

O instrumentista Eddie Lang, que realizou gravações como violinista de jazz com Joe Venuti e outros grandes nomes da época, entre 1923 e sua morte em 1933, é considerado o primeiro grande violonista de jazz. Outro pioneiro, o cigano belga Django Reinhardt, que formou Quinteto do Hot Club de Paris, foi outro grande nome. Apesar de ter dois dedos paralisados em sua mão esquerda, executou solos que impressionavam os músicos da época, tocando jazz com Stephane Grappelli.

Segundo Friedlander (2015, p. 296), a crescente popularidade do violão e, ao mesmo tempo, a necessidade de ser ouvido em meio aos volumes cada vez mais elevados das bandas, abriu caminho para uma nova tecnologia relacionada à necessidade da amplificação do som do instrumento.

Em 1924, o engenheiro de instrumentos Lloyd Loar projetou os primeiros captadores de que se tem registro (ACHARD, 1989, p. 41). Ele acoplou o captador abaixo das cordas. Assim, as frequências sonoras eram ampliadas pelas vibrações das cordas e transformadas em impulsos eletrônicos. Estes impulsos se moviam por meio de um cabo conectado a um amplificador externo, onde eles eram acentuados e transmitidos ao alto falante. Esse primeiro aparelho ainda passou despercebido da grande maioria dos músicos. Entretanto, dez anos mais tarde, fabricantes de guitarra como a Gibson, a Rickenbacker e a National começaram a abastecer o mercado de jazz com instrumentos equipados com o aperfeiçoamento dos captadores. Estas foram às primeiras guitarras elétricas (PRADO, 2009, p. 75).

Eddie Durharn foi um músico de jazz que tocava violão e trombone. Ele gravou em 1938, com o grupo Kansas City Five, o primeiro solo de guitarra. Entretanto, outros

dois importantes nomes da guitarra – Charlie Christian e Aaron “T-Bone” Walker – desempenharam fundamentais movimentos para o desenvolvimento e apresentação dos solos de guitarra. Ambos vieram do Texas e tocaram juntos em 1934 em Fort Worth. (PRADO, 2009, p. 75).

Christian foi um músico que saiu das ruas da cidade de Oklahoma, onde tocava, e foi para o estúdio. Gravou como integrante dos conjuntos de Benny Goodman, que criava pequenas bandas entre 1939 e 1941. Ele era considerado um músico inovador, sensível melodicamente e brilhante (PRADO, 2009, p.80). Ele criou *riffs* poderosos na guitarra que rivalizavam com os músicos das seções de metais da época. Sua maneira de tocar evidenciava uma fluidez com um toque de distorção e a habilidade de solar ou fazer a base. Christian abandonou o grupo de Goodman por motivos de saúde e morreu de tuberculose, muito novo, em 1942 aos vinte e seis anos de idade.

T-Bone Walker foi um instrumentista que iniciou a sua carreira na mesma região do Texas. Ele era mais velho que Christian seis anos. Entretanto, T-Bone permaneceu com suas raízes no blues. Walker acompanhou o cantor de blues Ma Rainey e o famoso guitarrista e cantor de blues Blind Lemon Jefferson. (FRIEDLANDER, 2015, P. 297). Em 1947, ele gravou o blues *Stormy Monday* que se tornaria clássico. É uma canção que possuía uma complexidade harmônica atípica com um solo em uma única corda. B.B. King comentou acerca dessa música que: “Aquilo me levou à loucura. Eu nunca pude acreditar que um som pudesse ser tão bonito em um instrumento” (ACHARD, 1989, p. 49). Diferentes artistas de blues reconhecem Walker como o pioneiro de um estilo de solo próprio, onde a sustentação das notas e repetição dos dedilhados é proeminente. Walker também era um artista de apresentações movimentadas, pois tinha o hábito de tocar com a guitarra apoiada nas costas e sugestivamente entre suas pernas. Esse movimento será repetido diversas vezes por Hendrix. (PRADO, 2009, p. 82).

A mudança no formato da guitarra começou a ocorrer juntamente com o modo e a forma com que os músicos desenvolviam as suas técnicas. A eletrificação permitiu que os guitarristas usassem o instrumento para competirem com os instrumentos de metais, como os saxofones e trompetes. Todo o aparato técnico estava criando uma nova realidade musical. Os primeiros músicos de jazz, por exemplo, eram adeptos do uso do violão de corpo oco e arqueado, utilizando um captador onde o som se assemelhasse ao de um sino, onde ele ficava no interior de uma cavidade interna. (PRADO, 2009, 83). Os músicos Christian e Walker utilizavam o modelo Gibson ES-150 de corpo oco. Entretanto, Walker não se prendeu a esse modelo e mudou para

outras guitarras nos anos seguintes. Os modelos começam a se multiplicar de acordo com a variedade de técnicas utilizadas pelos músicos.

Na América do pós-guerra, os músicos de blues urbanos usavam não só uma variedade de guitarras de corpo oco como também modelos mais finos com vários captadores que eram chamados de guitarras de corpo semissólido. Uma vez que continham menos espaço oco e uma superfície de madeira ressonante, estas guitarras emitiam um som mais agudo, vigoroso e bem definido. (FRIEDLANDER, 2015, p. 298).

A famosa guitarra de B.B. King, que ele nomeou de “Lucille”, é uma Gibson ES-335 de corpo semissólido. O instrumento técnico passou a ser uma extensão afetiva de seus donos (MUGGIATTI, 1995, p. 134).

5.1.1 – Les Paul e as guitarras maciças.

Leslie Polfuss (1915 – 2009) – Les Paul – é uma importante imagem para a transformação de uma outra concepção de guitarra. Ele criou o projeto do terceiro estilo do instrumento: a guitarra de corpo sólido. Paul buscou resolver alguns problemas relacionados ao aumento descontrolado de determinadas frequências e, ao mesmo tempo, procurou resolver a curta capacidade de sustentação de uma única nota prolongada. Essas questões importunavam os músicos que utilizavam a guitarra de corpo oco. Les chegou à conclusão de que, devido à alta densidade, um pedaço sólido de madeira poderia resolver ambos os problemas apresentados. E este foi o projeto inicial que mudou a trajetória do instrumento. (MUGGIATTI, 1995, p. 135).

Paul fez a experiência da sustentação do som e funcionou. Em 1941 ele construiu o seu modelo na fábrica de guitarras da Epiphone, em Nova York, a partir de um pedaço de madeira, dois braços presos para fazê-lo parecer com uma guitarra, e dois captadores. Este foi o protótipo da guitarra de corpo sólido, um design que surgiu para dominar o cenário do rock nas últimas três décadas. (BLACKETT, 2005, p. 45)

Les Paul não era somente um artesão inovador, mas também um excelente técnico relacionado à eletrônica e um músico talentoso. Segundo Blackett (2005, p. 45), em 1929, aos treze anos, ele desenhou alguns modelos de captadores de guitarra.

Entretanto, outra grande contribuição aconteceu no final dos anos 30, quando foi o pioneiro no método de gravação por múltiplas entradas de som. Esse método permitia uma gravação de várias partes vocais e instrumentais separadamente numa fita, facilitando a mixagem num produto final. Nesse processo, posteriormente chamado de multicanal, desafiou toda uma lógica da época que afirmava que o material a ser gravado não podia acontecer de forma separada. As gravações tinham que ser executadas num mesmo lugar e ao mesmo tempo. Em 1951, ele e sua mulher, Mary Ford, começaram uma série de gravações, como os primeiros lugares *How High the Moon* e *Vaya Com Dios*, apresentando instrumentos e vocais gravados em vários canais, juntamente com um desempenho importante de guitarra. Les inovou o mercado com uma nova tecnologia.

A guitarra de corpo sólido, então, finalmente começou a ser produzida em massa no final dos anos 40. No começo da década, Les Paul se mudou para a Califórnia e continuou a trabalhar com guitarras de corpo sólido e tentando, posteriormente, atrair o interesse da Gibson Company.

5.1.2 – Leo Fender: o instrumento eletrificado.

Clarence Leonidas Fender (1909-1991) nasceu na cidade de Anaheim localizado no estado da Califórnia (EUA). Ainda na infância aprendeu piano e saxofone. Entretanto, o que se interessou mesmo foi por eletrônica. Montou, em 1938, uma empresa – a Fender's Radio Service – que era, ao mesmo tempo, uma loja e um laboratório onde vendia e consertava rádios e aparelhos eletrônicos. O seu interesse pela música começou a se intensificar quando inúmeros músicos começaram a procurar a sua loja para consertarem os instrumentos. Eles também procuravam alguns amplificadores que Fender desenvolvia (INGRAM, 2001, p.27).

Um dos interessados no trabalho de Leo Fender foi Doe Kauffman, que trabalhou no ramo. Os dois começaram a trabalhar juntos e fizeram várias experiências e projetos com as guitarras havaianas – a *steel guitars* – e com amplificadores.

Fender começou a desenvolver uma forma de substituir os captadores da época, pois os mesmos eram pesados. Ele criou, então, um protótipo maciço para testar. Esse modelo logo fez sucesso entre os músicos locais. Em 1947, após acabar com a

sociedade com Doc, Leo fundou a Fender Electrical Instrument Company e se concentrou no desenvolvimento e na fabricação de instrumentos musicais. (INGRAM, 2001, p.28).

Rapidamente, segundo Ingram (2001, p. 29), Leo Fender percebeu que, do ponto de vista econômico, a produção de instrumentos musicais voltados para um mercado de massa era uma oportunidade. Nos anos 40, ele continuou desenvolvendo os seus projetos até criar as suas primeiras guitarras maciças com braço desmontável, onde o corpo e o braço eram unidos por parafusos. O protótipo definitivo desse instrumento foi lançado em 1950. Foi a primeira guitarra maciça lançada por sua companhia: a Fender Esquire. Essa guitarra tinha um captador de bobina simples, tarraxas fixadas e cavalete ajustável. Entretanto a guitarra ainda não possuía tensor e, por isso mesmo, elas acabavam empenando. Esse fato trouxe preocupação à sua forma de montar o instrumento.

Em 1951 Leo lançou no mercado a guitarra Fender Broadcaster, que possuía dois captadores conectados a um botão seletor de três posições, além do necessário tensor. O nome da guitarra foi mudado para Telecaster, para que não fossem confundidas com as baterias Broadcasters produzidas por outra empresa. (PRADO, 2009, p. 85).

O modelo Esquire foi reintroduzido no mercado em 1951 com inúmeras modificações, inclusive o tensor de latão. Ele conservou nesse modelo somente um captador. Esses instrumentos e suas características definiram um padrão na construção de guitarras, aceito e imitado até hoje, fato que destaca a genialidade de Leo Fender.

Em 1954, Fender lançou a sua mais famosa, carismática e, também, copiada guitarra da história. A Stratocaster entrou no mercado com um revolucionário desenho, três captadores simples acionados por uma chave de três posições, três botões para ajustes de volume e tonalidade. O sucesso desse modelo foi imediato. Muitos guitarristas buscaram o instrumento também pelo som estalado e cortante, por sua diversidade de timbres e por ter um braço que era possível alcançar, com facilidade, as notas mais agudas que, com o violão tradicional, não era possível (PRADO, 2009, p. 85).

Com relação às vendas de seus instrumentos, eles cresceram vertiginosamente. As guitarras de Leo Fender eram procuradas por músicos de diferentes estilos musicais. Em apenas dois anos de fabricação, as vendas atingiram números expressivos. O novo instrumento apresentado correspondia ao anseio dos músicos, mas também, dos jovens que se identificavam com seus ídolos.

É evidente que o consumidor leigo não domina conceitos tecnológicos que lhe permitam pensar em novas descobertas. Mas a função do desenvolvimento tecnológico aplicado não é realizar a pesquisa pela pesquisa, mas sim atender a demandas sociais (por parte do consumidor) e de lucro (por parte da empresa) identificadas. Sem o esforço de tais demandas, a indústria não teria condições de colocar suas novidades no mercado. (PUTERMAN, 1994, p. 48).

5.1.3 – A recepção no mercado

No decorrer dos anos 50, os dois maiores fabricantes de guitarra de grande prestígio da época, lançaram, então, os modelos de que se tornariam os mais populares do espaço musical.

Em 1952, a nova gerência da Gibson se tornou mais flexível e lançou a primeira guitarra de corpo sólido modelo Les Paul, apresentando várias inovações feitas por Paul. Nos anos seguintes uma variedade de modelos Les Paul foram lançados, incluindo o Custom, Junior e Standard (ou SG). Em 1953, Leo Fender deu o troco com a sua Fender Stratocaster de corpo sólido e triplo captador, um modelo amplamente usado hoje e um dos que permaneceu essencialmente sem alterações desde seu lançamento na cena musical. (FRIEDLANDER, 2015, p. 299).

As reações à guitarra elétrica de corpo sólido foram diferentes entre os músicos de variados estilos. Scotty Moore, guitarrista de Elvis, continuou utilizando a guitarra de corpo oco. Chuck Berry tocava com guitarras de corpo semissólido. Já Buddy Holly foi o primeiro artista de rock a aderir ao som agudo e metálico da Fender Stratocaster (MUGGIATI, 1995, p. 45).

Como podemos observar, enquanto a guitarra elétrica evoluiu física e tecnologicamente, o aprimoramento do solo no instrumento também se desenvolveu. Os guitarristas de jazz tenderam a explorar a canção na sua melodia e sua estrutura harmônica, abordando de forma complexa um excesso de notas e acordes rapidamente dedilhados. Os músicos de blues, por outro lado, continuaram seguindo a ideia de que as emoções poderiam ser afirmadas em uma única nota. Assim, os guitarristas de blues urbano, por exemplo, estavam concentrados no sentimento e na emoção que a nota da música apresentava. Os guitarristas de country utilizavam os fraseados rápidos,

derivados do blues, combinados com os estilos inovadores de dedilhar nas cordas de Merle Travis e Chet Atkins.

Toda uma associação entre um instrumento novo, elétrico e surpreendente em suas possibilidades de timbres e performances, veio de encontro às aspirações de uma juventude tão particular como a dos anos 50. Esses acontecimentos abriram espaço para o surgimento e fortalecimento da guitarra elétrica como importante instrumento musical. Na conturbada e eclética década de 1950 muitos jovens, nos mais variados espaços musicais, adquiriram e começaram a aprender o instrumento.

Cada artista dessa época iniciou a sua forma de experimentação com a eletrificação da guitarra e as novas tecnologias eletrônicas. Bob Dylan passou pelas suas provações diante da mudança que estabeleceu entre 1964-1965 ao migrar do folk para o rock. Mas, principalmente, ao começar a utilizar a guitarra elétrica. (MERHEB, 2012, p. 146).

Entretanto, diante desse novo cenário histórico, nomes como Clapton e Hendrix emergiram não somente como uma outra proposta de musicalidade. Não se tratava mais de uma canção e suas letras, mas, também, o desempenho do artista em seu instrumento. O momento agora apontava para a nova possibilidade de estrada.

Cada um desses dois grandes nomes da guitarra experimentou diferentes fontes para conseguir sucesso artístico e comercial logo no início. Eric Clapton como músico de blues e Hendrix, como um músico de soul e R&B. Os dois acabaram tocando guitarras de corpo sólido, a Gibson Les Paul de Clapton e a Fender Stratocaster de Hendrix durante seus anos de glória.

5.2 – Clapton

Eric Clapton foi o primeiro a alcançar notoriedade no mercado comercial. Criado por seus avós no subúrbio londrino, ele frequentou a escola de arte. Aos treze anos ele ganhou seu primeiro violão e mergulhou na música dos grandes nomes do blues como Robert Johnson e Big Bill Broonzy. Interessa-se por guitarristas como B.B. King e Chuck Berry. Ele passava seus tempos livres praticando em seu quarto. Ele afirmaria mais tarde que a dor proveniente de sua infância foi transformada em energia criativa e aplicada à música. (CLAPTON, 2007, p.16)

Mais interessado por música do que por artes plásticas, resolveu sair da Kingston College of Art. Ele se juntou a uma pequena banda de R&B, os Roosters. O baixista Tom McGuinness, refletindo sobre sua ingenuidade e idealismo, comentou sobre aqueles dias:

“A ideia de existir um mercado comercial real para o que nós estávamos fazendo simplesmente não nos atraía. Nós estávamos fazendo aquilo porque adorávamos tocar rhythm and blues. Costumava ser assim. Nós ganharíamos dinheiro suficiente para um bolinho e um pacote de batatas fritas e iríamos embora para casa”. (FRIEDLANDER, 2015, p. 301).

A música sempre clamou mais atenção para Clapton. Lembrando, por exemplo, de uma passagem sobre o ano de 1963, ele afirma que:

As pessoas sempre dizem que lembram exatamente onde estavam no dia em que o presidente Kennedy foi assassinado. Eu não, mas me lembro de ter ido para o pátio da escola no dia em que Buddy Holly morreu, e da sensação que havia lá. O lugar parecia um cemitério, e ninguém conseguia falar, tamanho o choque. De todos os heróis musicais da época, ele era o mais acessível, e era verdadeiro. Não era um sujeito glamoroso, nem águia como se fosse, era evidentemente um guitarrista de verdade, e acima de tudo usava óculos. Era um de nós. O efeito de sua morte sobre nós foi espantoso. Depois disso, alguns dizem que a música morreu. Para mim, na verdade ela pareceu escancarar-se (CLAPTON, 2007, p. 30).

Em outubro de 1963, Clapton se juntou aos Yardbirds, uma banda que se apresentava no Crawdaddy Club substituindo os Rolling Stones, que, na época, estavam crescendo. Ele se uniu também ao empresário George Gomelsky. Mesmo sendo uma banda de R&B, Gomelsky criou um sentimento de que havia a possibilidade de se correr atrás do lucro fácil por meio do som pop característico da invasão inglesa na época. Este movimento levou a uma disparidade no som dos Yardbirds. Mesmo assim, a canção *For Your Love* era uma mistura estilística que alcançou o 6º lugar nas paradas de sucesso em 1965. (MERHEB, 2012, 113).

Eric Clapton estava mergulhado na estética da música negra e havia uma insatisfação pessoal com o direcionamento pop da banda. Sem contar que o relacionamento com o líder Paul Samwell-Smith era repulsivo e insustentável. Pouco antes da canção “*For Your Love*” se tornar o primeiro grande sucesso da banda, Clapton resolveu sair. A sua vaga foi oferecida ao guitarrista Jimmy Page, que recusou, mas recomendou Jeff Beck. Um ano depois Page se juntou aos Yardbirds como baixista, mas trocaria para a guitarra três meses depois para se juntar a Beck numa formação de duas

guitarras. Como podemos observar, o grupo Yardbirds possuiu três dos grandes nomes da guitarra que influenciariam uma geração inteira. (PRADO, 2009, p. 105).

Clapton perseguiu seu sonho no blues e aceitou o convite de John Mayall para se unir aos Bluesbreakers. Ele aperfeiçoou sua habilidade como guitarrista com fortes raízes no blues durante cerca de um ano. Mesmo possuindo uma fama de ser perfeccionista, durante sua temporada com Mayall, a reputação de Clapton como guitarrista atingiu novos níveis (MERHEB, 2012, p. 114).

Uma inscrição de que “Clapton é Deus” apareceu nas estações de metrô de Londres. Em algumas de suas apresentações a plateia começava a entoar frases que como “Deus, nos dê um solo!”. (MERHEB, 2012, P. 113). Toda essa empolgação e o início de sua fama na mídia foi sentido com força para um guitarrista de vinte e um anos de idade com apenas três anos de experiência. Em meio a essa mistura de acontecimentos, Clapton afirmou:

Eu não estou interessado em técnicas de guitarra, mas em pessoas e no que você pode fazer a elas através da música. Eu sou muito convencido e acho que tenho um poder – e minha guitarra é o meio para expressar este poder. Eu não preciso de gente para me dizer o quão bom eu sou, percebi isto sozinho. Minha guitarra é o meio para expressar este contato comigo mesmo. Isto é muito, muito solitário. Isto é blues”. (CLAPTON, 2007, p. 40).

Clapton começava a se destacar como um importante guitarrista de blues da época. A formação dos Bluesbreakers era um misto de músicos de alta qualidade que se alternavam continuamente. Abanda era formada pelo baterista Hughie Flint e pelo baixista John McVie, que mais tarde foi um dos fundadores da banda Fleetwood Mac. A partir de seu trabalho com Mayall no grupo Bluesbreakers, o talento de Clapton despontou. Na música que faziam havia espaço para improvisos e solos, como ocorria nas bandas de Chicago contemporâneas a eles. Entretanto, Clapton deixara a banda em busca renovadora por novos caminhos na atmosfera do blues. (MERHEB, 2012, p. 115).

No universo do blues da Inglaterra era comum ocorrer constantes *jams sessions* com músicos do cenário local. Clapton fez uma apresentação com o baterista Ginger Baker. Desse encontro emergiu a ideia de que eles formassem uma banda.

Quando o baterista Ginger Breaker e o contrabaixista Jack Bruce, que tocavam na Alexis Komer Band, conheceram Eric Clapton, nasceu o grupo Cream. Este se tomou um supergrupo, rompendo todas as barreiras de sucesso conhecidas até então. [...] Ao contrário de outros músicos brancos do Blues, os três do Cream sempre afirmavam que nada seriam se não fossem os

grandes modelos negros, como B. B King, Muddy Waters, Howlin' Wolf – inclusive a grande geração de guitarristas negros do Blues, cujos discos foram à verdadeira escola no desenvolvimento musical de Eric Clapton. (BERENDT, 2007, p. 339).

O Cream nasceu em julho de 1966. Baker e Bruce já haviam trabalhado em bandas anteriores e a relação entre os dois não era das melhores. Clapton estava entre duas pessoas que, segundo Berendt (2007, p. 339) se odiavam, mas que estavam se esforçando para tentar superar as diferenças. A banda tinha um objetivo simples, a de se tornar um trio de blues somente. Baker tinha estudado trompete e bateria em bandas de jazz antes de ser músico de rock. Bruce estudou violoncelo e frequentou uma importante escola de música – a Royal Scottish Academy of Music – além de se dedicar ao baixo. E Clapton era um dedicado guitarrista no auge de sua forma como músico de raízes no blues.

O Cream excursionou pelos Estados Unidos e, ao chegarem, encontraram plateias lotadas e inúmeros fãs da contracultura ansiando por longas apresentações com tendência a improvisações intensas. As apresentações da banda eram baseadas em extensos improvisos, geralmente realizados sobre a estrutura do blues tradicional. Eric Clapton foi um dos primeiros guitarristas ingleses que absorveu o timbre particular da guitarra elétrica distorcida, já usado por Freddie King ou B. B. King. Com a plateia estadunidense pronta para a mudança, o trio de instrumentistas virtuosos do blues aceitou o desafio do rock.

Eu acho que isto foi puro acaso. Ficamos atordoados e resolvemos tirar vantagem disso. Quando vimos que na América eles realmente queriam que tocássemos uma música por uma hora inteira – uma única música – nós simplesmente a esticamos. Era como jazz tocado num cenário de rock. (COLEMAN, 1985, p. 54).

Bruce se tornou o principal vocalista e um nome importante na banda. Entretanto, a guitarra de Clapton começou a atrair uma maior parte da atenção do público nessas longas e intensas apresentações. A distorção na guitarra que ele apresentava era uma forma importante de timbre que marcava o gosto do público.

O que eu fazia era usar o captador do cavalete com o grave a toda, de modo que o som ficava muito denso e à beira da distorção. Também usava sempre amplificadores no máximo, com o volume da guitarra também no máximo, de modo que ficava tudo no volume máximo e sobrecarregado. Eu tocava uma nota, segurava-a e fazia um vibrato com os dedos, até ela se sustentar, e aí a distorção tomava-se feedback. Foram essas coisas, mais a distorção, que

criaram o que suponho que se poderia chamar de meu som. (CLAPTON, 2007, p. 90).

A preocupação inicial com a publicidade que cercava o grupo, aos poucos foi cedendo espaço para a música. Clapton ampliava as suas fronteiras para além do blues. Ele chegou a comentar que: “Eu não acho realmente que eu represento mais o blues. Tenho mais isso em mim e em minha música que qualquer coisa, mas eu realmente não toco mais o blues” (COLEMAN, 1985, p. 55).

A fusão do blues de Clapton com sua representação musical da atmosfera cultural da época começou a emocionar e alavancar plateias. Nos dois anos que existiu, a banda lançou quatro álbuns. E devido ao clima de improvisações presentes nas apresentações ao vivo, os álbuns tiveram mais sucesso que os compactos.

Em abril de 1967, o Cream viajou para os Estados Unidos para tocar em Nova York no show de Murray the K. A banda foi bem recebida pela imprensa *underground*, dando destaque a forma de Clapton tocar guitarra.

O formato das apresentações teve a sua solidificação nas semanas de seus shows em São Francisco. O promotor Bill Graham autorizou a banda a tocar improvisando sem limites. Este modelo seguiu de um início de amor entre o público, estimulado pelas drogas, e a banda. Inspirado pelo “Verão do Amor”, o Cream esteve confiante de que conquistou uma parcela significativa de fãs estadunidenses. Clapton afirmou que o público “[...] era o melhor de todos. Eles são muito críticos. Cada movimento que você faz, cada nota que você toca, está sendo notada, devorada, aceita ou rejeitada” (COLEMAN, 1985, p. 89).

O Cream se firmou, então, como uma importante banda de rock apresentando como característica fundamental a habilidade musical de seus integrantes. Contudo, o equilíbrio do grupo nunca foi forte e, aos poucos, a relação estava cada vez mais corroída. Bruce e Baker nutria uma inimizade intensa (BARENDT, 2007, p. 364).

Depois de dois anos, Clapton não possuía mais uma estrutura emocional e nem energia para ser mediador desses problemas internos. Ele estava exausto, também, devido à pressão de viver de acordo com a condição não somente de ídolo, mas de “Deus”. Isso o perturbava (CLAPTON, 2007, p. 119). A banda Cream fez seus shows de despedida no *Royal Albert Hall* de Londres em novembro de 1968.

Segundo Friedlander (2015, p. 308), foi importante o legado do Cream para o rock dos anos 70. A banda delineou uma via popular. Sua receita era simples, pois

possuía um vigoroso guitarrista com raízes no blues, de talento e carisma suficiente para levantar uma plateia. Um vocalista emotivo e poderoso. Ao mesmo tempo um baixista e um baterista capazes de criar bases sólidas, rítmicas e harmônicas. O legado do Cream é observado em diferentes bandas da época.

Após sair do Cream, Clapton montou uma banda, a Blind Faith, que já refletia em seu nome a realidade que ele buscava. Segundo Coleman (1985, p. 89) depois da pressão que passou no Cream, ele queria sossego e ser aceito apenas como um guitarrista apreciado por sua arte. Havia a vontade de a banda viajar pela Inglaterra, chegando sem ser anunciada em pequenos bares e clubes, arrancando a plateia de seus assentos.

Entretanto a banda durou apenas um ano. Eles chegaram a gravar um disco e estrearam para um público de 150 mil fãs em Londres. Era junho de 1969. O álbum alcançou o primeiro lugar e a banda ganhou muito dinheiro.

Todavia, o público começou a querer ouvir o repertório do Cream e os longos improvisos. Não é a primeira vez que o fantasma de uma banda anterior persegue a carreira de um artista. Clapton afirmou que “É mais fácil ser liderado do que liderar. Eu me sentia muito inseguro algumas vezes dentro do Blind Faith, e esta era minha própria pendência, que tinha que ser resolvida em seu próprio tempo” (CLAPTON, 2007, p. 243). Apesar de ter produzido um grande álbum, com uma formação de estrelas, Clapton deixou a banda em janeiro de 1970.

A partir desse momento, Clapton iniciou sua carreira solo. O guitarrista que apenas queria tocar blues, agora assumiria os rumos de sua estrada. Clapton produziria um rock. Com a intenção de se distanciar de seu próprio legado, ele fundou o Derek and the Dominos. Das sessões da banda emergiu o clássico álbum *Layla and Other Assorted Love Songs*.

Segundo Merheb, (2012, p. 145) o álbum é uma daquelas obras que os que amam o rock são obrigados a incluir nas suas coleções de discos. A faixa-título, “*Layla*”, era um blues triste e acelerado sobre o amor não correspondido de Clapton por Patti Harrison – mulher de George Harrison – que acabou deixando Harrison e foi morar com Clapton. Eles se casaram em 1979.

A canção apresenta um inspirado slide do então músico de estúdio Duane Allman. Os solos rodopiantes da guitarra de Clapton e os *slides* de Allman plainam até os pontos mais altos da escala. O epílogo no piano do baterista

Jim Gordon dá um fim adequadamente melancólico à canção. (FRIEDLANDER, 2015, p. 307).

O álbum *Layla* é um bom exemplo da qualidade musical e do blues que Clapton elaborava por volta dos anos 70. São músicas que retratavam a sua vida, repleta de angústia e ternura. “*Bell Bottom Blues*”, “*Why Does Love Have to Be So Sad*”, a tradicional canção de blues “*Keys to the Highway*”, e a versão para a música de Hendrix “*Little Wing*” são somente alguns exemplos de canções de qualidade desse período.

Clapton já estava quase fora da banda na época em que ela excursionou no final do ano. No espaço de poucos meses, Hendrix morreu, assim como o avô adotivo de Clapton. Seu mundo se tornou insuportável. Clapton mergulhou num entorpecimento causado pela heroína que durou quase três anos. Com sua namorada Alice Ormsby-Gore, Clapton se enfiou em sua mansão para se drogar e dedilhar sua guitarra. (FRIEDLANDER, 2015, p. 308).

A partir dos anos 70, Clapton seguiu sua estrada e sua luta contra as drogas. Mas o seu nome, sua fama e, fundamentalmente, seu estilo são reconhecidos pelo mundo a fora. Os seus primeiros discos e solos foram inspiração para Jimi Hendrix e Eddie Van Hallen, entre tantos. Clapton continuou ativo em uma extensa carreira que comportou vários álbuns importantes. Ele continua realizando o que tem de melhor, que é tocar a sua guitarra inspirada no blues com emoção.

5.3 – A experiência de Jimi Hendrix.

Nasci em Seattle, Washington, EUA, em 27 de novembro de 1942, com zero ano de idade. Lembro que uma enfermeira me pôs uma fralda e quase me espetou. Eu devia estar doente no hospital, devia estar com alguma doença, porque lembro que não me sentia muito bem. Depois, ela me tirou do berço e me ergueu diante da janela para me mostrar alguma coisa no céu. Eram fogos. Devia ser 4 de julho. Aquela enfermeira me deixou ligado, eu estava viajando na penicilina que ela me deu e olhava para cima e o céu estava tão... (HENDRIX, 2014, p. 15)

É dessa forma idealizada que Jimi Hendrix inicia a sua narrativa sobre a memória mais longínqua que possuía. As imagens que descreve povoarão não somente os momentos em que ainda era uma criança, mas as suas viagens oníricas. Seus fogos de artifícios o acompanharão enquanto artista e músico genial que se tornou. Hendrix é

uma força que combina, em seu mundo sem divisões, as fusões entre corpo, instrumento e técnica.

Jimi Hendrix começou a se interessar por música quando era ainda pequeno. Ouvia os discos de blues de sua casa em seu quarto, ouvia rádio com sua mãe, ia à igreja e gostava dos hinos. Ele imitava os músicos com uma vassoura. A música fazia parte de sua atmosfera (LAWRENCE, 2007, p. 25).

Ele gostava mesmo de blues. A sua música era a expressão de uma dor pessoal (STUBBS, 2014, p.117). Johnny Allen Hendrix, seu nome de batismo, nasceu em Seattle, Washington, em 27 de novembro de 1942. O seu pai estava no exercito. Quando ele era criança viveu com diferentes parentes e com amigos da família. Também viveu em casas de adoção. Seu pai, Al, retornou da guerra, mas isto foi muitos anos antes dele conseguir ganhar o suficiente como jardineiro para sustentar Jimi e seu irmão mais novo, Leon.

A mãe de Jimi, Lucille, não era uma pessoa equilibrada. Ela tinha inúmeros problemas. Desde o nascimento de Hendrix, ela passou a viver uma vida de incertezas. Era frágil física e emocionalmente. Porém, não possuía estrutura para trabalhos que exigissem esforço físico. Ela abandonou a família definitivamente quando Jimi tinha 10 anos.

Quando trabalhou durante pouco tempo como garçoneiro, por exemplo, foi difícil para ela erguer e transportar uma pesada bandeja de pratos de um lado para o outro no salão. Doce e bonita, Lucille era suscetível aos homens que a elogiavam ou convidavam para dançar e beber. (LAWRENCE, 2007, p. 25).

Jimi encontrou consolo na música, na coleção de jazz e R&B de seu pai, e no primeiro violão, que ele ganhou quando tinha 14 anos.

Uma noite, um amigo do meu pai ficou chapado e me vendeu o violão dele por cinco dólares. Eu não sabia que, por ser canhoto, precisava inverter as cordas, mas sentia que alguma coisa não estava certa. Lembro de pensar: “Tem alguma coisa errada”. O que sabia na época era que as palavras não significavam nada pra mim. Havia momentos em que, ao tocar, eu me sentia como se estivesse voando, me elevando. Sentia-me livre, como se pudesse fazer quase tudo. Era para mim que eu tocava. (HENDRIX, 2014, p. 20).

Al Hendrix tinha sido um dedicado dançarino de sapateado antes da guerra e gostava de tocar colheres (HENDRIX, 2014, p. 20). Seu filho se tornaria um fanático por blues e rock.

Aos quinze anos ele se juntou aos Rocking Kings, tocando os sucessos do momento. Por mais de dois anos, Jimi tocou música popular contemporânea em suas turnês pelas estradas de Washington até o norte de Vancouver, no Canadá (LAWRENCE, 2007, p. 30).

Os seus interesses musicais eram variados. Eles incluíam os clássicos do rock como Berry, Presley e Holly e os músicos modernos de blues Muddy Waters, Elmore James, Howlin' Wolf e B.B. King.

O primeiro guitarrista de que tomei conhecimento foi Muddy Waters. Ouvi um disco dele quando era pequeno e fiquei aterrorizado com todos aqueles sons. Uau! O que era aquilo? Era incrível. Eu gostava de Muddy Waters quando ele só usava duas guitarras, uma harmônica e um bumbo. Eu gostava era de coisas como "Rollin' and Tumblin'" – aquele som de guitarra verdadeiro e primitivo. (HENDRIX, 2014, p. 20).

Hendrix se envolveu em pequenos delitos no subúrbio de Seattle. Entrou para o exército para ser paraquedista. Num salto se machucou e teve dispensa médica. Seu desejo era de se tornar um músico profissional (FREIRE, 1991, p. 18).

No exército teve um encontro com Billy Cox, um baixista de formação clássica. Migraram para Nashville, no Tennessee e, juntamente com outro guitarrista Steve Crooper, arrumaram trabalhos em clubes (LAWRENCE, 2007, p. 32). Tocaram durante um tempo, mas Crooper se firmou numa outra banda.

Fui para Nashville, onde vivi num grande edifício em construção. O piso ainda não tinha sido colocado e não havia telhado, então tínhamos que dormir sob as estrelas. Era uma loucura. Lá, eu tocava de tudo, até um pouco de rockabilly. Lá, todo mundo sabe tocar guitarra. Você anda pela rua e vê as pessoas sentadas nas varandas tocando. (HENDRIX, 2014, p. 32-33).

Nos quatro anos seguintes, Hendrix trabalhou muito. Ele tocou guitarra com inúmeros artistas da soul music da época. Durante este período, Hendrix mostrou interesse no repertório que tocava, principalmente em realizar as músicas da forma como as ouvia e o emocionava. "Aprendi todos os *riffs* que pude. Nunca fiz nenhuma aula. Aprendi a tocar com os discos e o rádio. Estava criando uma forma de executar essas músicas de maneira diferente" (HENDRIX, 2014, p. 21).

Ele criou um considerável repertório de canções, ao mesmo tempo em que colecionava em seu corpo, sequências de diversos estilos de solos de guitarra. Esse repertório o auxiliava nas suas versões que preparava, ou improvisava, e seus shows.

Vivendo na estrada, ele acompanhou e gravou com Little Richard de 1963 até 1965. Esteve também com os Isley Brothers, Solomon Burke, Wilson Pickett, Jackie Wilson e outros. Não havia escola melhor para um aspirante a músico (FRIEDLANDER, 2015, p. 311).

Em 1965, Hendrix se estabeleceu na cidade de Nova York, dividido entre o cenário da música negra do Harlem e o mundo da contracultura do folk e do rock de Greenwich Village. Ele começou a ficar em evidência quando tocou com a banda liderada pelo saxofonista King Curtis, dividindo o trabalho de guitarra com Cornell Dupree. Foi nesse momento que conseguiu um trabalho regular no clube local do Village.

“Da primeira vez que ouvi Dylan, fiquei admirado com a sua coragem de cantar desafinado. [...] Jamais consegui escrever letras como as dele” (HENDRIX, 2014, p. 40). Admirado pelo lirismo de Dylan e com o sentimento contra o conservadorismo da época, Hendrix se deixou seduzir pelas drogas psicoativas. No cenário da contracultura, fumava maconha com frequência e experimentava regularmente LSD (LAWRENCE, 2007, p. 42).

A mudança de rumo para Jimi se concretizou durante suas apresentações com a banda que montou, a Jimmy James and the Blue Flames em um dos clubes do Village, o Café Wha?. (HENDRIX, 2014, p. 40-41). Alguns artistas de bandas britânicas começaram a comparecer ao clube para assisti-lo. John Hammond Jr. – filho do mentor de Dylan, John Hammond – o convidou para tocar blues em alguns shows no Village. Como guitarrista de Hammond, Hendrix chamou atenção de músicos de bandas do rock britânico que estavam pela cidade. Integrantes dos Rolling Stones e dos Animals apareceram em suas apresentações para conferir o novo prodígio da guitarra. Mike Bloomfield, guitarrista e companheiro de Bob Dylan, recorda que:

Na época eu era o guitarrista quente do lugar. Hendrix sabia quem eu era e naquele dia, diante de meus olhos, ele acabou comigo. Eu sequer peguei minha guitarra. Bombas H estavam sendo detonadas, mísseis teleguiados estavam sobrevoando – surfando – as ondas. Ele estava tirando todo o som que eu sempre quis ouvir, naquele lugar, com uma Stratocaster, um Twin (amplificador de guitarra Fender Twin), um Maestro Fuzztone (pedal para efeitos especiais) e nada mais – ele estava a todo volume. Ele simplesmente se levantou ali, na minha cara, com aquele instrumento, e eu nem mesmo quis mais pegar numa guitarra por um ano. (LAWRENCE, 2007, p.45).

Hendrix ofereceu isso aos músicos. Uma experiência musical que os outros seguiriam. Ele não ficaria despercebido daqueles que conhecem música. Chas Chandler, empresário e ex-baixista dos Animals, foi assistir a volta de Hendrix ao Café Wha?.

O Animals estava fazendo seu último show junto no Central Park. Chas veio, me ouviu tocar e perguntou se eu gostaria de ir para a Inglaterra montar uma banda. Ele me pareceu um cara bom e sincero, e eu ainda não conhecia a Inglaterra. [...] Sempre tive a sensação de que, se estivesse certo, um dia eu teria uma chance. Levei muito tempo perambulando e tocando em troca de uma ninharia, mas acho que valeu a pena. Caramba! Acho que não aguentaria mais um ano tocando em função dos outros. (HENDRIX, 2014, p. 41).

Chas pensava que Jimi estava perdendo tempo nos Estados Unidos. Ir para a Inglaterra era o movimento de Hendrix deveria realizar. Os dois foram para Londres em 1966. Era uma outra oportunidade. Segundo Lawrence (2007, p. 58), Chas sabia observar as plateias nas apresentações das bandas. E ele tinha uma certa concepção de que o público em Londres estava mais preparado para o estilo de Hendrix.

Numa cena musical vibrante e em constante transformação, Hendrix entrou na tumultuada Londres de meados dos anos 60. Sua primeira participação como músico foi com o Cream.

A primeira vez que toquei guitarra na Inglaterra foi com o Cream. Gosto da maneira de tocar de Eric Clapton. Seus solos soam como os de Albert King. Eric é simplesmente demais. E Ginger Baker, ele parece um polvo, cara. É um baterista nato. Quando ele está tocando, tudo o que vemos são braços e pernas. (HENDRIX, 2014, p. 46).

Erick Clapton descreveu esse momento como incrível: “Ele simplesmente foi incrível” (CLAPTON, 2007, p. 255).

Chandler vislumbrou a criação de uma banda formada como um trio, buscando alguém que não rivalizasse com Hendrix na guitarra. Ele convidou o estudante de arte Noel Redding para o baixo. Ele havia participado de uma audição para entrar na banda Animals. John Mitchell foi integrado para assumir a bateria. No final de 1966 estava formado o Jimi Hendrix Experience.

Para o primeiro lançamento, Hendrix e Chandler escolheram a música “Hey Joe”. Ela já havia sido executada numa outra versão. O *Experience* transformou a canção num blues, contendo um vocal forte, falado e emotivo de Hendrix. Ele utilizava vocalizações como “dig”, “yeah” e o famoso “*I gave her the gun!*” – que não faziam parte da primeira versão. De apoio, havia vocais em falsete, um solo de guitarra curto e

simples, com notas sustentadas e vibratos. Uma surpresa foi à qualidade da bateria de Mitchell, que ornamentou a música com passagens dinâmicas e criativas (STUBBS, 2014, p. 32-33).

Com o lançamento de “Hey Joe” no final de 1966, e com a sua aparição no programa de televisão de rock *Ready, Steady, Go*, Hendrix, segundo Stubbs (2014, p.32), conquistou um perfil público. A canção alcançou o sexto lugar nas paradas inglesas em 1967.

Houve uma recepção também racista, e uma certa hostilidade por parte da imprensa. O jornal Daily Mirror o apelidou de “Selvagem de Bornéu”, referente a uma grande ilha localizada na Ásia. Realmente, uma série de preocupações emergiu acerca da imagem dessa noção de “selvagem” e quase predatória de Hendrix. Principalmente relacionadas ao público jovem. Elas ficam evidentes no relato abaixo:

Caindo repentinamente de joelhos como James Brown durante “Please, Please” e simulando um grito nos lábios como se sua Stratocaster emitisse um orgasmo. Depois, movendo a guitarra pelo seu corpo, descendo o instrumento, colocava-a entre as pernas como se fosse uma arma disparando: arqueando o instrumento como se ele resmungasse frequências de baixa intensidade. Ele fazia isto tudo enquanto se ajoelhava e se inclinava para trás. Tocava guitarra com os dentes e estimulava pensamentos sobre sexo oral. (STUBBS, 2014, p. 33).

O primeiro álbum – *Are you Experienced* – revelou o talento e a habilidade de Hendrix. As canções que o compõe apresenta uma face diferente da volátil versatilidade e personalidade musical de Hendrix. A canção “*Purple Haze*”, uma referência musical às drogas psicoativas, mostra um Hendrix genial na elaboração de *riffs*. Logo na introdução, o baterista Mitchell explode enquanto Jimi toca de forma altamente distorcida – essas passagens iniciais tornaram-se, segundo Friedlander (2015, p. 313), a marca registrada do rock e do hard rock. Em duas estrofes da música, Jimi narra um estado de consciência elevado e desorientador, pontuando as passagens instrumentais com sensuais gemidos. A canção termina gradualmente, com uma nota sustentada aparentemente interminável ainda soando, uma técnica inventiva do estúdio que Hendrix era capaz de reproduzir ao vivo com a palheta.

A canção “*Foxy Lady*” destaca o Hendrix em seu erotismo. O seu desempenho no palco destaca a força e a sutileza sexual. A guitarra, tacada entre suas pernas, simbolizava uma relação sexual tendo os amplificadores como uma parede. Sobre sua apresentação ao vivo:

No instante em que Hendrix subiu ao palco, aquele camarada contido que eu há pouco conhecera transformou-se no mais sensual, escandaloso e espetacular artista que eu jamais vira. [...] ele agora atacara a guitarra com os dentes, com a língua, tocava-a nas costas e deitado no chão, numa brilhante exibição de talento cênico e sonoridade. (LAWRENCE, 2007, p. 12)

O Jimi Hendrix revelado em “Are You Experienced” era impetuoso e inovador. Certamente não encontramos um músico da época que chegou perto de seu domínio do instrumento e dos sons que conseguia realizar com a guitarra. Dificilmente encontramos alguém que exibia tal variedade de perspectivas musicais tão intensas e poderosas. Segundo Friedlander (2015, p. 314), Hendrix no palco conseguia fazer uma fusão de hard rock implacável com a guitarra que misturava o solista etéreo e o amante sensual.

Para aqueles que o escutavam, como Lawrence (2007, p. 73) o que ele estava realizando e revelando era uma nova direção musical e emocional nas apresentações. A geração de adolescentes, que ainda era afetada pelos turbulentos movimentos dos anos 60, estava exigindo mais, e, enquanto os mais velhos estavam irrequietos, muitos fãs mais jovens foram atraídos pelo som vibrante e explosivo de Hendrix. Como ele mesmo afirma:

São só pessoas convencionais querendo que o mundo todo seja convencional como elas. Resolvemos ser uma viagem, é por isso que somos assim. Queremos realmente tirar essa gente do sério quando tocamos. Tocamos muito, muito alto. Fazemos isso para criar um certo efeito, para que tudo seja mais físico possível, para atingir as pessoas em cheio. Tem que machucar. (HENDRIX, 2014, p. 58).

Em 1967, por indicação de Paul McCartney, Jimi e sua banda foram para os EUA tocar no festival de Monterey Pop. Era a primeira vez que ele retornava e tocava nos EUA após sua fama e realização na Inglaterra. Agora se tratava de um músico consagrado. Cientes da força de Hendrix, os organizadores do festival o escalaram para tocar perto do final do último dia (PRADO, 2009, p. 120). Ele subiu ao palco com uma camisa colorida, cheia de babados e colete, e tocou seis canções. Entretanto, na canção que fechou a noite “*Wild Thing*”, foi o momento de maior surpresa para o público.

Então, quase desde o começo do tema, Jimi e a guitarra fundem-se em um só organismo que aos poucos parece ir deixando de acompanhar a melodia

executada pelos outros instrumentos, um organismo eletrônico que vai alternando entre duas metamorfoses, Jimi e um longo membro ou Jimi e uma fêmea vibrante. [...] De qualquer modo, era de fato de êxtase que se tratava. (FREIRE, 1991, p. 33)

Ao final da música, Hendrix coloca sua guitarra no chão e espalha sobre ela um líquido inflamável. Ele se ajoelha no palco, coloca fogo no instrumento que fica se estrebuchando. Com o resto da energia ainda contida, a guitarra apresenta espasmos como um organismo que se finda. Era uma cerimônia, um ritual que o público acompanha em estado de sobressaltos. Concluída a cerimônia de sacrifício, a guitarra geme enquanto Jimi a despedaça e abandona o palco ovacionado (FRIEDLANDER, 2015, P. 315). Acerca dessa passagem, ele comenta:

Monterey era acima de tudo um festival de música, feito do jeito que tem que ser. Tudo saiu perfeito. Eu disse: “Uau! Não falta nada aqui! O que eu vou fazer?”. [...] Queria que as pessoas daqui me vissem. E também queria saber se daríamos certo aqui. E nós conseguimos, cara, porque fizemos as coisas do nosso jeito, e não do jeito dos outros. [...] Eu me senti despertando o mundo para essa coisa tão nova e maravilhosa. Então decidi destruir minha guitarra no final da música como um sacrifício. A gente sacrifica as coisas que ama. Eu amo a minha guitarra (HENDRIX, 2014, p. 75-76).

Logo após a apresentação em Monterey, a banda alcançou um outro patamar, pois agora era um grupo respeitado além dos palcos da Europa. E Hendrix reconhecidamente foi alçado à condição de gigante da música.

O Experience saiu em turnê com os Monkees, abrindo os seus shows. Eles eram ídolos na época. Entretanto, a turnê logo se mostrou ser um erro. Parte do público e a maioria dos pais não conseguiam lidar com o rock desavergonhado e pesado de Hendrix. “Fizemos sete shows com eles e depois largamos a turnê por conta de um desentendimento. [...] alguns pais que haviam levado os seus filhos começaram a reclamar que nossa postura era vulgar” (HENDRIX, 2014, p. 78).

Hendrix lançou mais dois álbuns, *Axis: Bold as Love* e *Electric Ladyland*, e excursionou constantemente pela Inglaterra, Europa e Estados Unidos. Quando ele não estava gravando ou em apresentações, vagava pela cidade ou se recolhia em um dos muitos apartamentos ou quartos de hotel que havia montado com namoradas por Nova York. Ele gastava muito – cerca de cinco mil dólares por semana – para gravar nos estúdios do centro de Manhattan (MERHEB, 2012, p. 126).

Axis: Bold as Love abria com uma entrevista de rádio simulada entre o radialista da estação de rádio imaginária ESP – que era o próprio Chas – e um homem do espaço – Hendrix. Os efeitos sonoros procuravam simular espaçonaves decolando e outros sons intergalácticos. O disco ainda inclui a canção *Spanish Castle Magic*, que é composta por *riffs* de estrutura harmônica típicos do blues. Ele inclui, também, *Little Wing*, uma balada que posteriormente foi regravada por vários guitarristas, como Eric Clapton e Steve Ray Vaughan.

Electric Ladyland recebeu ainda mais aclamação na época. Foi o único 1º lugar de Hendrix, que até o momento ainda se mostrava muito difícil e obscuro para a maior parte do público do rock. Mesmo assim, o disco foi definitivo para consolidar a carreira de Hendrix como compositor, guitarrista, cantor e, principalmente, como um inovador. Dentro do estúdio, Hendrix sentiu-se a vontade para realizar experiências musicais e usar de maneira surpreendente a guitarra e os recursos eletrônicos (PRADO, 2009, p.123).

No final de 1968, Jimi Hendrix estava no seu auge. O crítico da *Rolling Stone*, John Landau, disse a respeito de *Electric Ladyland*:

O único álbum duplo do ano que entrou na minha lista. Hendrix é o guitarrista solo obrigatório, o showman mais animado, um excelente compositor e um vocalista que se aprimora a cada dia. Pela criatividade, eletricidade e coragem de ir além do trivial, ele ganhou o prêmio Rolling Stone de Artista do Ano. (LAURENCE, 2007, 148).

Entretanto, mesmo com o reconhecimento acontecendo em sua carreira, algumas questões relacionadas ao seu estilo começaram a serem discutidas. Hendrix começou a ser acusado de ter abandonado as suas raízes negras em favor de um mercado da contracultura branca. O *Axis: Bold as Love* e o *Electric Ladyland* forneciam farto material para esses embates. Alguns apontavam a estrutura dos acordes e os elementos estilísticos com raízes no blues, tais como o chamado-e-resposta e os vocais emotivos, como um exemplo de atenção à tradição. Entretanto, apontavam a exploração da distorção da guitarra e as letras baseadas no fluxo de consciência como prova de um conteúdo direcionado para a bebedeira e as drogas, feito para agradar o público branco da música pop.

O guitarrista de blues Bloomfield saíria em defesa de Hendrix, referindo-se a ele como:

O guitarrista mais negro que eu já ouvi. Sua música era profundamente enraizada no pré-blues, nas formas musicais mais antigas como o canto dos trabalhadores negros no campo e as melodias gospel. Pelo que eu posso entender, não há nenhuma forma de música negra que ele não tenha escutado ou estudado. E elas são evidentes no seu modo de tocar. (LAWRENCE, 2007, p. 191).

Apesar disso, quando Hendrix tocou com o grande músico de blues de Chicago, Howlin' Wolf, no Scene, não foi bem tratado. A distorção incomodou Wolf.

Sou acusado de exagerar na eletricidade, mas acontece que eu gosto de sons elétricos, de microfonia e tudo mais. Estática. As pessoas fazem barulho quando batem palma e nós respondemos com mais barulho. No sentido musical, "freak-out" é quase como tocar notas erradas. É tocar notas ao contrário do que você acha que as notas deveriam ser. Se você souber como fazer, com o nível certo de distorção e microfonia, o resultado é bem interessante (HENDRIX, 2014, p. 59).

O ano de 1969 foi um período de turbulência para Hendrix. O ex-companheiro de exército e baixista Billy Cox entrou para o *Experience*, substituindo Redding no baixo. Mitchell foi embora à mesma época. Entretanto, retornou um mês depois e permaneceu com Jimi durante a maior parte de sua carreira. Os gastos também eram acentuados. Embora o sucesso de seus álbuns e apresentações estivesse dando retorno, na tentativa construir o estúdio de seus sonhos, Jimi gastou mais de cinquenta mil dólares no projeto que não seguiu adiante.

Na condição de astro internacional, o seu empresário conseguiu que Jimi participasse do festival de Woodstock em 1969. Jimi apresentou-se compenetrado e bem diferente de suas antigas exibições repletas de malabarismos. Estava com a sua nova banda – *Gypsy Suns and Rainbows* – formada por Billy Cox no baixo, Mitch Mitchel na bateria e mais dois percussionistas. Infelizmente a versão de *Star Spangled Banner*, foi executada na frente de 40 mil sobreviventes do festival cansados e cheios de lama. A exigência para ser a atração principal trouxe um certo problema, pois Hendrix perdeu a oportunidade de tocar para um público dez vezes maior. Mas, Hendrix cumpriu o seu papel (FRIEDLANDER, 2015, p. 318).

A véspera de Ano Novo de 1969, Hendrix reuniu seu velho amigo Buddy Miles. Os dois já haviam tocado juntos na época do circuito soul. Em resposta ao público que

reivindicava que Hendrix deveria tocar com músicos e artistas negros, por duas noites – 31 de dezembro de 1969 e 10 de janeiro de 1970 – Hendrix, Cox e Miles foram o *Band of Gypsies*. (STUBBS, 2014, p. 151).

Os concertos resultaram num álbum gravado ao vivo. *Machine Gun* possui 12 minutos e meio. Segundo Stubbs (2014, p. 152) Hendrix dedicou a canção a todos os homens que lutavam no Harlem, Chicago e Vietnã. A canção é o melhor exemplo da visão multifacetada que Jimi tinha da guitarra. Estão presentes as repetições, as notas dilacerantes do blues aliadas a um caleidoscópio de *riffs* guiados pela amplificação e distorção sonoras. A letra de *Machine Gun* ataca uma guerra que ele descreve como as guerras que vivemos em nossa vida cotidiana, ou pelo menos, as lutas que aconteciam no movimentado anos 60.

A sua vida pessoal, no início dos anos 70, estava tumultuada por problemas profissionais e pessoais. Jimi estava refugiado no álcool e nas drogas. Cox errou na dose de LSD e acabou entrando em estado de letargia. Jimi cancelou dois shows na Holanda e voltou repentinamente para Londres. Na primavera de 1970, voltou para o seu apartamento no Village, mas não conseguia se desvencilhar de muitos seguidores. Havia também os traficantes e os que presenteavam Jimi com droga, alguns deles da alta sociedade nova-iorquina. O uso de droga e de remédios era intenso. (LAWRENCE, 2007, p. 185).

Ele voltou para Londres. Certa noite, Hendrix e sua namorada Monika Dannemann jantaram e tomaram um pouco de vinho. Eles foram dormir quando já estava amanhecendo. No final daquela manhã, 18 de setembro de 1970, Monika encontrou Hendrix inconsciente e com dificuldade para respirar. Uma ambulância chegou e os paramédicos levaram-no. Ele estava morto quando chegou ao hospital. O laudo do médico-legista atestou que Hendrix tinha morrido como resultado de inalação do vômito devido à intoxicação por barbitúricos. Ele tinha tomado nove comprimidos de tranquilizantes. Quando seu estômago rejeitou a droga, seu reflexo entorpecido não conseguiu evitar que o líquido entrasse em seus pulmões (LAWRENCE, 2007, p. 217-218). Terminava, ali, a vida do músico de muitas gerações. Eric Clapton descreveu o impacto da morte de Jimi:

Foi o início de um período de declínio em minha vida, desencadeado, penso eu, por diversos eventos. O primeiro deles foi a morte de Jimi Hendrix, em 18 de setembro de 1970. Ao longo dos anos, Jimi e eu nos tomamos bons

amigos e, sempre que a ocasião permitia, passávamos o tempo em Londres. Mas especialmente em Nova York, onde tocamos juntos em clubes um bocado de vezes. O que eu achava interessante nele era a atitude intensamente autocrítica em relação à música. Ele tinha um talento enorme e uma técnica fantástica, como a de alguém que passasse o dia inteiro tocando e praticando; contudo, não parecia ciente disso. Também vi o playboy que havia nele. Adorava passar a noite circulando, doidão ou bêbado, e, quando pegava a guitarra, era algo muito casual, como se ele não levasse muito a sério. (CLAPTON, 2007, p. 153).

5.3.1 – Hendrix e a outra forma de tocar.

Nunca usamos artifícios gratuitos. O que acontece no palco faz parte daquilo que faço. Quer dizer, meus movimentos servem para extrair tudo o que minha guitarra pode dar. Às vezes eu salto em cima dela, outras vezes arranho os trastes com as cordas. Quanto mais eu maltrato as cordas, mais a guitarra geme. Às vezes eu esfrego a guitarra no amplificador, sento em cima dela, toco com os dentes, ou então estou tocando normalmente e me dá vontade de tocar com o cotovelo. Nem me lembro de todas as coisas que faço. É só o meu jeito de tocar. Eu morreria de tédio se não desse tudo de mim (HENDRIX, 2014, p. 59).

A grandiosidade de Hendrix não é tão fácil de dimensionar. Ela pode ser apontada em nuances. Mesmo assim, ocorre de ainda não se alcançar a sua contribuição de forma completa para a estética musical.

Entretanto é significativo que ele modificou e transformou a forma como um músico se relaciona com o instrumento. Em comparação com os músicos de sua época, seu som era radical, impetuoso e corrosivo. Segundo Friedlander (2015, p. 320), o som pesado do Led Zeppelin, por exemplo, é, em parte, um reflexo da estética musical de Hendrix.

Outra contribuição de Hendrix importante para o rock foi a sua vontade e capacidade de redefinir as fronteiras da guitarra. Com seu estilo, praticamente ele reinventou a guitarra elétrica, onde o instrumento adquiriu novas possibilidades e significados. Até a sua emergência como artista, não se imaginava que os sons que ele produziu poderiam ter sido emitidos.

Hendrix conhecia a música tradicional estadunidense, como o blues, o jazz e o rock and roll. Entretanto, ele não ficou limitado à tradição. Ele amplia a sua visão se preocupando com a engenharia sonora de sua época. O objetivo era entender como o efeito poderia ser elaborado ou modificado. Com relação à utilização desses recursos, lançou uma crítica aos estúdios dos EUA.

Os recursos disponíveis nos estúdios da Inglaterra não se comparam com o que eles têm aqui na América. É por isso que os discos de lá soam melhor, a sonoridade mais original. Até as limitações têm a sua beleza, porque fazem as pessoas escutar com atenção. Os engenheiros lá são mais criativos. Fazem coisas fantásticas, que lembram até a forma como lutaram na Segunda Guerra Mundial. É tudo muito positivo, o clima, a engenharia, a coisa toda. Lá, estar com um engenheiro é estar diante de um ser humano. É estar com alguém que está fazendo seu trabalho.

Aqui na América, os engenheiros não estão nem aí para você. São tão máquinas quanto os gravadores com que trabalham. Dá para sentir que falta o ser humano, que o estúdio só está interessado na conta, nos 123 dólares por hora. (HENDRIX, 2014, p. 121).

Havia, assim, a preocupação em suas apresentações, com o todo que compõe a sua imagem enquanto Jimi Hendrix. Não se tratava somente das suas roupas e acessórios que costumava usar. A parte técnica, para determinar a manipulação do som, era, também, uma de suas preocupações fundamentais (LAWRENCE, 2007, p. 132). Ele, por exemplo, incorporou ao seu instrumento, algumas técnicas que passaram a ser componentes da guitarra. Por ser canhoto, ele tinha acesso à alavanca de trêmulo de uma forma diferente. Desde as suas primeiras apresentações, conseguia alterar a frequência das notas enquanto as tocava. Essa técnica também era usada para modular os feedbacks. Quanto mais ele dominasse o feedback no momento em que estivesse tocando, controlando como e quando certas frequências específicas retomariam no circuito, mais ele poderia reproduzir sua colagem de sons. O importante era levar o som ao seu limite (HENDRIX, 2014, p. 122).

O som distorcido da guitarra era feito pela saturação das válvulas. Apesar de inúmeros guitarristas de blues utilizarem esse recurso anteriormente, segundo Friedlander (2015, p. 323), Jimi e Clapton foram os que dimensionaram esse efeito para grandes ambientes.

Outro recurso muito utilizado era por meio do pedal *wah-wah*, que, ao ser pressionado num pedal, ele emitia um som próximo ao vocábulo “ua”. Com relação a esses recursos que ele sabia explorar e imaginar, como Bloomfield certa vez afirmou:

O homem que pegou a música elétrica e a definiu. Ele transformou sons de aparelhos, como wah-wahs, em música. Não eram truques quando utilizados por ele, eles estavam no âmbito do som puro e da música combinados. (LAWRENCE, 2007, p. 192).

O legado de Hendrix não pode ser reduzido a esses pequenos exemplos do seu modo de lidar com a música. Ele deu uma nova imagem ao que se pensa sobre o instrumento. Ele fez da tecnologia eletrônica e da técnica musical uma fusão, onde seu corpo era mais um elemento que se envolvia. Não se trata de olhar separadamente os elementos, mas entender que na produção musical, essa relação produziu uma outra realidade. Mais de quarenta anos após a sua morte, ainda existem sonoridades que são indecifráveis para reproduzir. Hendrix libertou a fronteira para os músicos que estavam por vir. E não realizou esse feito sozinho. Como podemos observar nas relações com técnicos, engenheiros, empresários e bandas, foi um movimento coletivo. E, após Hendrix, a guitarra pode ser utilizada para propagar ideias, como arte. Ou apenas para se divertir.

6 – Considerações Finais

Os anos de 1960 marcaram uma significativa transformação cultural em diferentes segmentos das artes. Foram anos de efervescência e luta contra o conservadorismo, contra as formas de trabalho, contra os costumes que reinavam na sociedade da época. Movimentos eclodiram em diferentes espaços que marcaram a vida de toda uma juventude com atitudes de transgressão. Os jovens dos anos de 1960 buscaram não somente romper com antigos paradigmas, mas era preciso começar algo novo. Antigos modelos, sejam eles quais forem, não serviam mais de parâmetros para uma nova realidade.

E é na forma artística da música que encontramos um movimento forte. Uma das formas de expressão revolucionária e inovadora, o rock conseguiu agregar sentimentos que podemos classificar como subversivos em diferentes frentes. Seja no embate político, ou nas lutas pela liberdade do corpo, o rock penetrou fortemente na mentalidade jovem da época e criou espaços que, anteriormente eram dominados por uma atrofia conservadora. O rock enquanto estilo musical abriu caminhos a novos territórios.

Essa pesquisa discutiu fragmentos desses territórios nos movimentos e batalhas sociais que sentiram a emergência desse estilo musical no decorrer dos anos de 1960. Foi nessa época de intensas transformações que o rock começou a firmar a sua autonomia e exibir uma força exatamente quando os conflitos sociais passavam pelo período de maior radicalização.

Trabalhamos com a importância da música no pensamento de Nietzsche. Em sua obra ele passa por momentos diferentes acerca da música. Num primeiro momento a música é dionisíaca. Ela tira as nossas certezas e revela a possibilidade de diluição de nossos conceitos de sujeito, tempo, identidade. A música abre o caminho para deixarmos de lado as noções da filosofia tradicional.

A partir de “Humano, Demasiado Humano”, Nietzsche inicia uma crítica ao seu próprio pensamento e defende uma música mais formal, ou seja, uma preocupação com a composição. É também nessa fase que se afasta e critica a música de Richard Wagner, que anteriormente admirava. Aos poucos, em sua obra, chega à questão do corpo como criação. É o corpo que cria e, para criar, ele lança mão novamente da problematização da embriaguez. Se embriagar com a vida é o momento em que podemos realizar uma

música que seja uma fisiologia, ou seja, uma música que nasça do corpo e que, ao mesmo tempo, afete o corpo. Dessa forma, Nietzsche lança para o ouvinte a questão de que a música nos abre caminhos de uma vivência que não pode ser determinada previamente. Ela é única.

No terceiro capítulo destacamos os principais estilos musicais que deram origem ao rock. Nascido do canto dos trabalhadores negros, enfatizamos o blues e suas variações, a música gospel, do jump band jazz e o rhythm and blues. Também foi analisada a influência do country e da música folk. É da fusão desses estilos musicais que o rock emerge.

No quarto capítulo destacamos a imagem e a importância de Bob Dylan e sua passagem de um cantor folk para o encontro com o rock. É nesse capítulo que apresentamos a importância também mais detalhadamente de artistas da música folk de protesto e da forte relação que Dylan manteve com o movimento. Entretanto, a partir de 1965, Dylan eletrifica a sua música e essa transformação trouxe, num primeiro momento, problemas junto ao seu público. Esse capítulo buscou apresentar a fusão da vida do artista e da força para as suas nuances. Entretanto, destacamos que, por mais que ele tenha transformado seu estilo, Dylan convida em suas letras o jovem a abandonar o conformismo e a se lançar num mundo em transformação. Ele convida a fazer parte dessa mudança que, nos anos de 1960, muitos estavam lutando. Em suas músicas, não encontramos conforto, mas luta e chamado.

No quinto capítulo apontamos para dois nomes que levaram o público para uma nova experiência: a visibilidade e concretude da guitarra e de seus solos como instrumento que da força ao rock. O Cream e Eric Clapton e o Experience e Jimi Hendrix transformaram a imagem do rock de forma definitiva. O que buscamos mostrar foi como esse movimento trouxe uma outra forma de se relacionar com o instrumento.

Esta pesquisa discutiu, então, de música, de fragmentos do rock que foram importantes para concretizar o estilo musical. Se Nietzsche esperava uma música que contestasse, em sua leveza como numa tarde de outono, toda uma tradição metafísica, o rock está ainda longe de realizar essa tarefa. Mas ele soube agregar uma força de manifestações e preservar o viés de oposição ao conservadorismo de uma época e que, mesmo de forma romantizada, foi o som de muitas mudanças e transformações.

7 – Referências Bibliográficas.

ABRAMO, H. W. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scritta, 1994.

ACHARD, K. **History and development of the american guitar**. Bold Strummer, 1989.

ADORNO, T. W. ; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BARBOSA, M.; MACHADO, K. **Dissonância: Escritos sobre música e outros ruídos culturais**. Rio de Janeiro: Editora Algo a Dizer, 1998.

BAUGH, B. **Prolegômenos a uma estética do rock**. São Paulo: Perspectiva: FAFESP, 2007.

BENEDICTIS. S. **Terminologia musical**. São Paulo: Editora Ricordi, 1970.

BERENDT, J. E. **O jazz do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BLACKETT, M. **Revista guitar player Brasil**, maio de 2005.

BOLCOM, W.; HARRYSON, M; OLIVER, P. **Gospel, Blues e Jazz**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BRANDINI, V. **Cenários do rock: mercado, produção e tendências no Brasil**. São Paulo: Olho d'Água, 2004.

CANDE, R. **História universal da música**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHACON, P. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHASE, G. **Do Salmo ao Jazz**. Porto Alegre: Globo, 1957.

CLAPTON, E. **Eric Clapton: a autobiografia**. São Paulo: Editora Planeta Brasil, 2007.

COLEMAN, R. **Clapton!**. New York: Warner Brooks, 1985.

DIAS, R. M. **Nietzsche e a música**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DYLAN, B. **Crônicas: volume um**. São Paulo: Planeta, 2016.

ELIADE, M. **Mitos, Sonhos e Mistérios**. Lisboa: Edições 70, 1989.

FREIRE, C. **Jimi Hendrix**. Coimbra: Fora do Texto, 1991.

FRIEDLANDER, P. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

GAZOLLA, R. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GIACOIA JÚNIOR, O. **Nietzsche**. São Paulo: Publifolha, 2000.

GIL, J.; LINS, D. **Nietzsche/Deleuze: jogo e música: VII Simpósio Internacional de Filosofia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GILLET, C. **The sound of the city**. Nova York: Dell Publishing, 1972.

HENDRIX, J. **Jimi Hendrix por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

HIBBARD, D. J.; KALEIALOHA, C. **The role of rock**. Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, Inc., 1983.

HOBBSAWM, E. J. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOPKINS, J. **The rock story**. Nova York: Signet Brooks, 1970.

INGRAM, A. **A consise history of the eletric guitar**. Mel bay Publications: Inc., 2001.

JANOTTI JR., J. S. **Aumenta que isso ai é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED., 2006.

KEIL, C. **Urban blues**. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

LACOSTE, J. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

LAWRENCE, S. **Jimi Hendrix: a dramática história de uma lenda do rock**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LEBRUN, G. **Quem era Dionísio?**, In: *Kriterion*. Belo Horizonte: 1985.

LOWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de historia"**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, R. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. **Zaratustra: tragédia Nietzscheana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

MARTON, S. **Nietzsche**. A transvaloração dos valores. Rio de Janeiro: Moderna, 2006.

MERHEB, R. **O som da revolução: uma história cultural do rock, 1965-1969.** Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2012.

MIRANDA, D. **Música e Significado e a transgressão pela festa.** In: Tempo de festa X tempo de trabalho. Tese de doutoramento em Sociologia da música. São Paulo: USP, 2001.

_____. **Razão, Sentidos e Estética Musical.** In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Filosofia da Música, 1. 2005, São Paulo. Comunicação. São Paulo: USP/FFLC, 2005.

MONIZ, L. C. **Mito e música em Wagner e Nietzsche.** São Paulo: Madras, 2007.

MUGGIATI, R. **Blues: da lama à fama.** São Paulo: ed. 34, 1995.

_____. **O que é jazz.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. **Rock, o grito e o mito.** Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

MUGNAINI JÚNIOR, A. **Breve história do rock.** São Paulo: Editora Claridade, 2007

NIETZSCHE, F. **A Filosofia na era trágica dos gregos.** Porto Alegre: L&PM POCKET, 2013.

_____. **A gaia ciência.** São Paulo: São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Aurora.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Crepúsculo dos ídolos: ou a filosofia a golpes de martelo.** Curitiba: Hemus Editora, 2001 (2006).

_____. **Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é.** Porto Alegre: L&PM POCKET, 2014.

_____. **Humano, demasiado humano I: um livro para espíritos livres.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Humano, Demasiado humano II:** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Obras incompletas.** São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. (Col. Os Pensadores

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Para além do bem e do mal**. Lisboa: Guimarães & C. Editores, 1978.

PEREIRA, C. A. M. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PRADO, M. **A história da guitarra – do Delta a Hendrix**. São Paulo: Monografia para obtenção do título de especialista em História, Sociedade e Cultura PUC-SP, 2009.

PRIOLLI, M. L. M. **Princípios básicos da música para a juventude – 1º Volume**. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Música, 1983.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo, Unesp, 2005.

SOUZA, A. M. A. **Cultura rock e arte de massa**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

SENNETT, R. **Carne e pedra**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

STUBBS, D. **Jimi Hendrix: as histórias por trás de cada canção**. São Paulo: Madras, 2014.

VERNANT, J. P.; NAQUET, P. V. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VERNANT, J. P. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos da psicologia histórica**; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOTLING, P. **Nietzsche e o problema da civilização**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2013.

Documentários:

Bob Dylan: Don't Look Back. Documentário e roteiro de D. A. Pennebaker. Produção de John Court e Albert Grossman. Com Bob Dylan, Joan Baez e Donovan Leitch. Estados Unidos, 1967, 96 min.

Pete Seeger – The Power of Sound, 2007;

No Direction Home: Bob Dylan – Filme 2005: direção: Martin Scorsese